
ex libris
ADOLF SANDBERGER

Das deutsche Singspiel

von

H. M. Schletterer.

Vorwort.

Viele Monate hindurch war ich mit dem vorliegenden Werke beschäftigt. Aus einem gedrängten, kurzen, für eine Zeitschrift bestimmten Aufsatze wurde ein fast dickleibiges Buch; der von mir erfaßte Stoff gewann täglich an Umfang, an Interesse; so sehr ich nun aber auch darauf bedacht war, Erschöpfendes zu gewinnen und zu bieten und jede mir zu Gebote stehende Hilfsquelle gewissenhaft auszunützen, so kann meine Arbeit doch nur ein schwacher Versuch genannt werden, der Andere wohl zu eingehenderer Forschung anregen, und spätern Arbeiten als Grundlage dienen mag, aber bis jetzt auf Vollständigkeit wenig oder keinen Anspruch machen darf. Zum Abschlusse und zu erschöpfender Vollständigkeit wird dieser Gegenstand bei dem Mangel gründlicher Vorarbeiten ohnedem erst im Laufe der Zeit gelangen können. Täglich entdeckt man neue Quellen, neue ungeahnte und bisher unbeachtet gebliebene Schätze; Jahrzehnte der gründlichsten und ausdauerndsten Forschung werden noch nöthig sein, um auch nur annähernd nach verschiedenen Richtungen hin festen Grund und Boden zu gewinnen. Erst dann, wenn die Musik- und Theatergeschichte einzelner Städte, altberühmter Schulen und großer Bühnen zahlreichere Bearbeiter gefunden hat, — wozu jetzt, da die Forschungen für Spezialgeschichte allenthalben angeregt sind, sich im Allgemeinen günstige Aussichten bieten, —

wird auch für ein Unternehmen, wie das meinige es ist, eine gewisse wünschenswerthe Vollständigkeit zu erzielen sein.

Besonders schwierig war für die Zwecke des vorliegenden Buches die Festhaltung des Begriffes: Singspiel. Die Compositeure selbst sind ungenau und sehr willkürlich in der Anwendung dieses Wortes und treffen nicht immer den richtigen Unterschied zwischen Oper und Singspiel und unsere Zeit ist nun zudem vollständig der alten Kunstanschauung entrückt und hat sich von dem eigentlichen Singspiele fast ganz losgesagt. So kann sich's leicht finden, daß ich Werke unter den Singspielen angeführt habe, die man als Opern zu betrachten gewohnt ist, und umgekehrt dürfte manches Singspiel vermißt werden, weil es sich mir vorwiegend mit den charakteristischen Merkmalen einer Oper darstellte. Am Schwierigsten wird es, wenn man zwischen einfachem Singspiel und der komischen Oper zu unterscheiden hat; beide gränzen so nahe zusammen und haben so viel Gleichartiges, daß man in vielen Fällen kaum eine genaue Classification möglich machen kann. Unvollständig sind auch noch die Namensverzeichnisse der Componisten und die Angabe ihrer Werke; doch ist das wohl kein wesentlicher Mangel; von den bedeutenderen Tonsetzern ist gewiß keiner übersehen worden und alle aufzuführen (ihr Name ist Legion) möchte kaum rathsam sein.

Lückenhaft dürfte ferner das Verzeichniß der Singspiele des 15., 16. und 17. Jahrhunderts sein, obwohl es hier besonders wichtig wäre, annähernde Vollständigkeit zu erreichen. Leider ist der Stoff hier unendlich zerstreut und schwer zu finden und nur in seltenen Glücksfällen stößt man in den Bibliotheken auf ein oder das andere bisher unbeachtet gebliebene Buch, das den Zwecken dieses Buches zu dienen vermag. So sehr ich nun auch bemüht war, die

von mir angeführten Werke durch eigene Einsicht kennen zu lernen, so war mir dieß doch nicht in allen Fällen ermöglicht; denn Drucke von Schau- und Singspielen und gerade aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts sind so rar und gesucht, daß wirklich ungewöhnliche Mittel dazu gehören, um sich auch nur in den Besitz einer kleinen Sammlung derselben zu setzen.

Von besonderer Wichtigkeit für die vorliegende Arbeit dürfte das Textbuch sein. Mit Bedauern muß ich aber bemerken, daß der von Anfang an beschränkte Umfang des Werkes, ohnedem schon bedeutend überschritten, eine größere Ausdehnung von Beilagen, wie sie beabsichtigt waren, nicht gestattet hat. Zunächst sollte hier noch folgen die Judith des Opitz, v. J. 1635, ein Stück, das in so schlagender und interessanter Weise den Fortschritt der theatralischen Poesie gegenüber dem 100 Jahre älteren gleichnamigen Stücke des S. Birk anschaulich zu machen vermocht hätte. Dann würden Scenen aus Birkens Kriegs- Ab- und Friedenseinzug, 1650, und aus dessen Margenis, und das Programm einer Jesuitencomödie: Abraham, der Gehorsame, v. J. 1660 gefolgt sein. Darauf Hallmanns Rosibella 1670, und Arien und Chöre aus den Werken von Gryphius und Lohenstein, aus Haupt- und Staatsactionen und englischen und französischen Comödieen; dieser Zeitraum würde abgeschlossen worden sein durch einzelne Scenen aus satyrischen Singspielen, aus Balleten, Masqueraden und Wirthschaften. Dem würden sich dann einige vollständige Texte aus der Hamburger Opernzeit angereiht haben, z. B. Adam und Eva, Christi Geburt, Theseus und als Gegensatz dazu eines der Singspiele von Chr. Weise. Einige kürzere deutsche Opern in verschiedenen Städten

aufgeführt, Bessers Scheerenschleiferwirthschaft, eine Scene aus dem Fuchsmundi von Stranitzki, eine Wiener Kinderoper vom Jahre 1764 und eine schwäbische Bauerncomödie vom Pater Sailer würden die Sammlung beschlossen haben.

Zu diesen Texten gehörten nun auch eine Auswahl von Musikstücken von den ältesten Zeiten an bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts: die Fortschreitung und Veränderung der theatralischen Musik praktisch belegend und darstellend; aber auch diese Beigabe ließ das zum Abschluß gedrängte Werk nicht zu. Vielleicht, daß in späterer Zeit dergleichen noch ermöglicht werden kann.

Zum Schlusse sage ich den Herren Conservator J. Maier in München, Dr. Köhler, Bibliothekar in Weimar, Prof. Greiff, Bibliothekar in Augsburg, sowie den Herren Oberbibliothekaren Dr. Müller in Erlangen und Dr. G. K. Frommann im germanischen Museum zu Nürnberg, die mir zum Zwecke meiner Arbeit mit großer Bereitwilligkeit die Schätze ihrer Sammlungen zur Verfügung stellten, den wärmsten, herzlichsten Dank.

Augsburg, am 14. März 1863.

H. M. Schletterer,
Kapellmeister.

Quellen:

Dr. H. Alt: Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniß. Berl. 1846.

L. Bechstein: Das große thüringische Mysterium von den 10 Jungfrauen. Halle 1855.

E. Bernstorff: Neues Universallexicon der Tonkunst. 3 Bde. Dresden und Offenbach 1856—61.

J von Bessers Schriften. 2 Bde. L. 1732.

Fr. von Biedenfeld: Die komische Oper. L. 1848.

(Blümner) Geschichte des Theaters in Leipzig. L. 1818.

Fr. M. Böhme: Das Oratorium. L. 1861.

C. Fr. Cramer: Magazin der Musik. Hamb. 1783—86.

Barth. Feindes: Deutsche Gedichte, bestehend in musicalischen Schauspielen u. s. w. Stade 1708.

G. W. Fink: Wesen und Geschichte der Oper. L. 1838.

Flögels Geschichte des Groteske-Komischen. Herausgegeben von Dr. Fr. W. Ebeling. L. 1862.

M. Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden. Bd. 1. 1861. Bd. 2. 1862.

E. L. Gerber: Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünster. 2 Bde. L. 1790—92 und Neues h. b. Lexicon. 4 Bde. L. 1812—1814.

Gervinus: Geschichte der deutschen Dichtung. 5 Bde. L. 1853.

K. Gödeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2 Bde. Hannover 1859.

Dr. K. Hase: Das geistliche Schauspiel. L. 1858.

Dr. H. Hoffmann: Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur. Breslau 1837.

Dr. W. L. Holland: Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Stuttg. 1855.

Dr. H. Holland: Die Entwicklung des deutschen Theaters im Mittelalter. München 1861.

J. Kehrein: Die dramatische Poesie der Deutschen. L. 1840.

Keller: Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert. 3 Bde. Stuttg. 1853.

R. G. Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. L. 1841.

C. Lebrün: Jahrb. für Theater. Hamburg 1841.

Dr. E. O. Lindner: Die erste stehende deutsche Oper. Berl. 1855.

H. Lindner: Karl XII. vor Friedrichshall. Dessau 1845.

Fr. W. Marpurg: Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bde. Berlin 1754—1760.

Mattheson: Grundlage einer musikalischen Ehrenpforte. Hamburg 1740.

F. L. W. Meyer: Friedr. Ludw. Schröder. 2 Bde. Hamburg 1819.
F. J. Mone: Altdeutsche Schauspiele. Quedl. u. L. 1841. Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. Karlsruhe 1846.
Fr. Nick: Die Hof- und Volksnarren, sammt den närrischen Lustbarkeiten. 2 Bde. Stuttg. 1861.
H. Palm: Chr. Weise. Bresl. 1854.
H. Palm: Andr. Gryphius. Bresl. 1855.
H. Palm: P. Rebhuns Dramen. Stuttg. 1859.
Dr. A. Peucer: Die Hamburger Oper, 1678—1728, in A. Lewalds allg. Theaterrevue. 1836.
A. Pichler: Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.
H. Pröhle: Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. Aschersleben. 1855.
R. E. Prutz: Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. 1847.
(Reichard): Theater-Journal. Gotha 1777—1784 und Theater-Kalender. Gotha 1775—1800.
(L. Riccoboni): Geschichte der Schaubühne und Theaterdichter bey allen Völkern. Aus dem Italienischen. 2 Bde. L. 1791.
J. F. Reichardt: Musikalisches Kunstmagazin. 2 Bde. Berl. 1781—91.
L. Schneider: Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin. Berlin 1852.
J. G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 4 Bde. L. 1743.
L. Tieck: Deutsches Theater. 2 Bde. Berl. 1817.
Ph. Wackernagel: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert. Frankf. a/M. 1855.
F. Wehl: Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert. L. 1856.
43. C. von Winterfeld: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berl. 1834.

Das deutsche Singspiel.

Einleitung.

Geh', kleines Buch, Gott gebe guten Weg dir!
Und dieses sei besonders dein Begehren
An Alle, die dich lesen oder hören:
Daß man dir, wo du irrtest Rath ertheile
Und Ein'ges bess're oder alle Theile
(*Chaucer.*)

Mit dem Worte Singspiel wird jedes dramatische Werk bezeichnet, in welches Musikstücke, vornehmlich Gesänge, sei es in überwiegender, oder auch nur in untergeordneterer Weise eingewebt sind. Die Benennung Singetsspil, Sangesspiel, Sing-Spiel ist in Deutschland bereits seit Jahrhunderten gebräuchlich; schon in den frühesten Zeiten pflegte man — und es muß dieß als eine Eigenthümlichkeit der ältesten deutschen Schauspiele ganz besonders hervorgehoben werden — der dramatischen Handlung Tonsätze einzuflechten. Die Darstellung von Singspielen ernster und komischer Gattung bildete eines der Lieblingsvergnügungen unserer Vorfahren und die Aufführungen derselben wurden von ihnen mit treuer Sorgfalt und Anhänglichkeit lange vorher gepflegt und geübt, ehe das musikalische Drama, dem man später den Namen Opera, Oper gab, erfunden, ausgebildet und bekannt ward. Nachdem diese neue Musikform, die auf alle musikalischen Verhältnisse einen so sehr umgestaltenden Einfluß übte, in Aufnahme gekommen war und nun, ihre Rückwirkung auf das alte Singspiel äußernd, dieses selbst wieder in einer den Zeitumständen angepaßten Form und Gestalt auf die Bühne gelangte, wurde auch der Ausdruck Operette, aus dem Französischen entlehnt, allgemein. In vorliegendem Buche bezeichnen beide Benennungen: Singspiel und Operette, von dem Momente an, wo zwischen Oper und Operette ein merkbarer Unterschied hervortritt und das letztere Wort gebräuchlich wird, eine und dieselbe Sache.

Mit der Entwicklung des weltlichen Gesanges und der Instrumentalmusik geht auch die Entwicklung der Bühnendichtung Hand in Hand; deßhalb wird von der Geschichte des deutschen Singspiels eine allgemeine Geschichte des deutschen Theaters unzertrennlich sein.

Bisher war man gewohnt, die Geschichte des Singspiels mit dem Jahre 1764, in welchem die erste Operette von Weiße und Hiller in Leipzig aufgeführt wurde, zu beginnen und desjenigen, was in frühern Zeiten auf diesem Gebiete schon geleistet worden war, nur flüchtig und vorübergehend zu gedenken. Das genannte Jahr gibt jedoch nur den Zeitpunkt der Wiedererweckung und Neugestaltung, den Anfang des modernen Singspiels an; wie schon gesagt, datirt der Ursprung desselben, eines Schauspiels mit Solo- und Chorgesängen, mit Tänzen, Märschen und Aufzügen, in so ferne Zeit zurück, daß sich nicht einmal das Jahrhundert seiner Entstehung mit Sicherheit bestimmen läßt.

Die vorliegende Arbeit hat den Zweck, nicht nur dem neuen, sondern auch dem alten Singspiele gerecht zu werden. Ohne von dem Gegenstande selbst abspringen zu wollen, wird es doch unerläßlich sein, neben der fortschreitenden Entwicklung der musikalischen Verhältnisse auf dem engeren Gebiete des Singspiels und derjenigen der Bühnendichtung im Allgemeinen, zugleich die Einwirkungen, welche von Außen her im Schauspiele sowohl, als auch in der Oper periodenweise so einflußreich immer wieder hervorgetreten sind, beständig im Auge zu behalten.

Oeffentliche Schaustellungen, Aufzüge, Mummereien u. dergl. haben nie verfehlt, die allgemeinste Theilnahme des Volkes zu erregen; so alt das Menschengeschlecht ist, so alt ist auch das Verlangen, zu sehen und zu hören und die Lust an den Kundgebungen fürstlicher Pracht, höfischen Pompes und possenhafter Gebilde des Volkswitzes. Mit dieser Neigung, sich nach Allem zu drängen, was den Sinnen zu schmeicheln im Stande ist, schwesterlich gesellt finden wir die Liebhaberei an dramatisirten Spielen aller Art. Es liegt in unserer Natur ein unwiderstehlicher Trieb, Nichtsinnliches veranschaulichen, Erzähltes als wirklich geschehend darstellen zu wollen. So roh und interesselos im Allgemeinen auch unsern jetzigen Forderungen an ein dramatisches Werk die Poesieen alter Zeiten erscheinen mögen, der schlichte Sinn unserer Voreltern und die Einfalt damaliger Sitten fand sie dennoch schön und pathetisch; abgesehen jedoch von dem poetischen Werth und Gehalt dieser Spiele, haben die spärlichen Reste, die uns von dramatischen Dichtungen aus

früheren Zeiträumen geblieben sind, für uns auch ein hohes kulturhistorisches Interesse; denn in ihnen spiegelt sich in überraschender Wahrheit das ganze Leben und Denken des Volkes in fernen, längstvergangenen Tagen wieder und in ihnen sind uns zugleich die treuesten Bilder von dem Sitten- und Kulturzustand der Zeit, in welcher sie entstanden sind, aufbewahrt.

Noch ehe das Christenthum in Deutschland Wurzel gefaßt hatte, treffen wir bereits auf Spuren dramatischer Spiele bei unsern Voreltern. Darstellungen — vielleicht schon mit Wechselreden verbunden, worauf spätere Bräuche mit Sicherheit schließen lassen, (z. B. der Streit des Winters und des Sommers, die Eostra- und Julfestlichkeiten, das Todaustreiben, Vermummungen in Thiergestalten, Schwerttänze, Spiele, die sich um Frau Holda, Berchta und um den Knecht Ruprecht drehen und Aehnliches) — waren allenthalben verbreitet. Mit der Einführung des Christenthums beginnt auch der Kampf gegen die alten liebgewordenen und tiefgewurzelten Gebräuche des Volkes. Die bekannte zähe Natur des deutschen Charakters läßt es uns glaublich erscheinen, daß man nur Zoll für Zoll von dem Gewohnten abließ; immer mußten daher die Verbote erneut werden, daß das Volk doch seine ausgelassenen heidnischen Spiele in den Kirchen und auf den Gräbern einstellen solle. Selbst in den Klöstern fand sich noch viele weltliche Lust, weßhalb an solche Edikte sich häufig der Befehl angeknüpft findet, daß die Klosterfrauen sich nicht mehr Wineleodes (Mädchenlieder überlustigen Inhalts) schreiben und zuschicken sollten.[1])

Nur indem man dem Volke für seine heidnischen Spiele christliche gab, war es möglich, jene allmälig zu verdrängen. So entstanden die sogenannten Mysterien, d. i. geistliche Schauspiele, welche zunächst die Geschichte der heiligen Schrift dramatisirt vorführten und sonstige, jedoch seltener gewählte Stoffe aus dem Leben der Heiligen oder aus der Legende nahmen. Die Aufführungen derselben schlossen sich immer den Festen des Kirchenjahres an; in allen, auch in den ältesten, finden wir mehr oder weniger schon Gesangstücke eingeflochten. Solche geistliche Musikdramen hießen in Italien Laudi spirituali, in Frankreich Comédies, in Deutschland Passionsspiele. Waren die Stoffe aus dem alten Testamente genommen, so nannte man sie Figurae, wenn Gegenstände aus dem neuen Testamente behandelt waren, Vangeli; Darstellungen von Legenden hieß man Exempel und allegorische Dichtungen Tropi.

Diese Schauspiele beginnen im 12. Jahrhundert und verlieren sich

im 17. bis auf wenige und seltene Ausnahmen für immer. Jahrhunderte lang wußten sie sich das vollste Interesse des Volkes zu erhalten, dessen Theilnahme immer auf's Neue zu erregen, mit wunderbarer Gewandtheit sich jeder Zeit, jeder Richtung, jeder Sitte, den Forderungen und Bedürfnissen eines jeden Volksstammes anzupassen; deßhalb sehen wir auch in ihnen die Bildung, den Geist, die Anschauungen, das ganze Sinnen, Fühlen und Denken der Periode, in welcher sie entstanden sind, so anschaulich uns entgegentreten, so völlig concentrirt. Während wir heute das Schauspiel, das man wohl noch genießt, aber kaum mehr empfindet und innerlich an sich wirken läßt, zur bloßen Unterhaltung, zu einem Zeitvertreib für müssige Stunden verflacht sehen, höchstens spannend und erregend, wie alle andern sinnlichen Genüsse, aber ohne jede nachhaltige Wirkung auf das Gemüth des Zuschauers, war es in früherer Zeit ein Werk der Belehrung, Erbauung, Befestigung, anregend zum Guten, warnend vor dem Bösen, und voll lebendiger Glaubensinnigkeit. Während jetzt die ganze Wirkung der Bühnendichtung fast nur noch auf Aeußerlichkeiten, — prächtigen Gebäuden, kunstreichen Maschinerien, blendenden Decorationen und Kostümen, magischer Beleuchtung u. s. w. — beruht, bestand in frühester Zeit das Wesen des Stückes einzig im Texte und seiner einfachen Darstellung. Der Inhalt der Schauspiele war religiös, geschichtlich, allgemein bekannt, also für den Zuschauer weder fremd noch überraschend, konnte also auch für die Darstellung nicht willkürlich umgeändert werden. Die Stoffe, welche man benützte, waren fast immer dieselben; aber wie der gleiche Gegenstand vom Maler oder Bildhauer immer wieder behandelt werden und dennoch nach Anordnung, Auffassung und Ausführung dem Beschauer neues Interesse abgewinnen kann, so wußten auch jene alten Schauspiele, weit entfernt, das Gefühl der Einförmigkeit oder Langeweile aufkommen zu lassen, durch gedankenvolle Betrachtung der inneren Beziehungen des geschichtlichen Zusammenhanges und durch tiefgedachte Gruppirung der Personen und ihrer Erlebnisse einen ohnehin andächtigen und gläubigen Zuschauerkreis immer auf's Neue mächtig zu ergreifen. Was so lange Zeit hindurch das Gemüth eines ernsten Volkes zu bewegen vermochte, mußte wohl einen gesunden Kern und tiefen Gehalt haben, sonst würde ihm nie eine so dauernde und lebendige Theilnahme geworden sein.

Die geistlichen Schau- und Singspiele, aus denen sich als selbstständige musikalische Kunstform im Laufe der Zeit das Orato-

rium entwickelt hat, lassen sich eintheilen in geschichtliche, prophetische und Parabelspiele.

In der weltlichen Ausbildung des Schauspiels gestalteten sich die ersteren zum heroischen Drama, aus den letzteren entwickelte sich das bürgerliche Schauspiel. Diese, im Mittelalter nur spärlich vertretene Klasse ist heute die am zahlreichsten cultivirte. Gegenwärtig ist das Drama hauptsächlich Beispieldichtung; es besteht in einer Reihe lebendiger, spannender, rasch wechselnder, stark contrastirender Scenen und Bilder; sein Inhalt, nicht mit Unrecht Fabel genannt, ist schrankenloser Willkür in Erfindung und Behandlung preisgegeben und ermangelt meist eines jeden festen Grundes; alles das war im religiösen Schauspiele des Mittelalters anders.

Die Quellen des prophetischen Schauspiels finden sich zumeist im neuen Testamente (z. B. im Spiel vom jüngsten Tage) oder in volksthümlichen Sagen (in den Spielen vom Antichrist, von der Sibyllen Weissagung, von den sieben Todsünden); diese Gattung mußte im Laufe der Zeit nothwendig ganz wegfallen und den Forderungen, welche eine spätere Periode an den Inhalt und die Entwicklung dramatischer Dichtungen zu machen gewohnt ist, vollständig weichen.

1) Das geistliche Schauspiel des Mittelalters.

Unsere Poesie erscheint mit nur leisen Erinnerungen an die unübertroffene Herrlichkeit des classischen Alterthums neu geboren aus der Kirche des Mittelalters; auch das Drama und vor Allem das geistliche Schauspiel verdankt Ursprung und Veranlassung der Kirche. Man durfte nur der Liturgie, den von Alters her gebräuchlichen Antiphonieen (Wechselgesängen) die nothdürftigste Handlung hinzufügen, so war dem Bedürfniß genügt, das Spiel fertig.[2]) Eine Entwicklung nach unsern Begriffen haben die ältesten geistlichen Dramen ohnedem nicht. In der frühesten Zeit bestehen sie meist nur aus Gesprächen, welche oft blos den reinen, zwischen wenige Personen vertheilten Bibeltext wiedergeben; in der weitern Ausbildung der dramatischen Poesie sehen wir diese Scenen durch Verse eingeleitet und geschlossen; dann dehnt sich die Handlung allmälig so weit aus, daß die Aufführung endlich der wirklichen Dauer des Vorgangs, den sie anschaulich machen sollte, entsprach. An die Stelle der Textesworte der heiligen Schrift

tritt nun eine freie Dichtung, anfangs in Prosa, vom 14. Jahrhundert an in Versen; dagegen bleibt die Fabel der Stücke, obwohl im Laufe der Zeit ausgeschmückt und bereichert, in ihren Grundzügen unverändert.

Die Verfasser der Dichtungen waren meist nur Geistliche; die Pflege der Spiele ging nur von ihnen aus. Religiöse Erbauung und Belehrung waren der Hauptzweck derselben; in ihnen sollten die höchsten Wahrheiten der neuen Lehre dem Gläubigen sinnlich wahrnehmbar zugänglich und anschaulich gemacht werden. So hoffte man ebensowohl den alten heidnischen Gebräuchen und Spielen, die man noch nicht völlig auszurotten vermocht hatte, einen Damm entgegensetzen, als auch die Zuschauer zugleich für die Sache des Christenthums gewinnen und begeistern zu können. So natürlich es erscheint, mit dem Schauspiele solche Erfolge erzielen zu wollen, so verfehlt war es doch, hier, wie bei der Messe, die lateinische Sprache in Anwendung zu bringen. Der Gebrauch einer Sprache, die keiner der zuhörenden Laien zu verstehen vermochte, gegen die das Volk überdieß mit Mißtrauen erfüllt war, mußte der erwarteten Wirkung immer im Wege stehen. Doch die Kirche in ihren Einheitsbestrebungen nahm darauf keine Rücksicht und nachdem auch das Concilium zu Frankfurt a./M. 794 den Ansichten der Päpste beigepflichtet und die Erklärung ausgesprochen hatte, daß man zu Gott nur in einer der drei Sprachen reden dürfe, in welcher die Ueberschriften über dem Kreuze abgefaßt waren, glaubte die Klerisei um so fester an dem zur Kirchensprache erhobenen lateinischen Idiom festhalten zu müssen; daher sehen wir denn in der Folge auch alle von Geistlichen verfaßten Schriften und Dichtungen bis in's 13. Jahrhundert herab in der fremden Sprache niedergeschrieben. Hatte aber das deutsche Volk sich nur mit größtem Widerstreben all den Neuerungen gefügt, welche die römischen Priester durchzusetzen gewußt hatten, so stieß man auf unüberwindliche Hindernisse, als die Meinung sich verbreitete, daß man nun auch an die Muttersprache Hand anlegen, ihren Gebrauch beschränken oder sie gar verdrängen wolle. Mag diese Furcht ungegründet gewesen und von Seite der Geistlichkeit nach einigen verunglückten Versuchen davon abgestanden worden sein, dem Volke sein Eigenstes, seine uralte Sprache zu verkümmern, die Ursache, warum man von einer weitern Verbreitung des Lateinischen abging, lag gewiß weniger in den Intentionen des römischen Clerus, als vielmehr in dem unbesiegbaren Widerwillen des Volkes, dem ja noch bis zum heutigen Tage der Gebrauch desselben

beim Gottesdienste ein Stein des Anstoßes geblieben ist. Vergebens hatten die Deutschen bereits für ihren alten Glauben, für ihre Sitten und Gebräuche gekämpft, nun wo sie auch hier sich gefährdet dachten, zeigten sie jene edle Beharrlichkeit, die schon zur Zeit der erobernden Römer ihnen ihre Sprache behaupten ließ und gaben in keiner Weise nach; und diesem zähen Festhalten an der heiligen Sprache der Väter haben wir nicht nur unsere eigenthümliche deutsche Sprache, sondern auch unsere selbstständige Literatur zu verdanken. Nur mühsam behielt des Volkes Wille und Streben die Oberhand, aber wie sein Ringen, wenn auch nach Jahrhunderten erst, auf dem Gebiete der religiösen Dichtung ein erfolgreiches war, so behauptete auch auf dem der weltlichen Poesie das volksthümliche Element schließlich das Uebergewicht und erzeugte eine wirkliche Volksliteratur, die tiefer wurzelt als in Büchern und weiter wirkt als diese.

Zu den ältesten ganz in lateinischer Sprache geschriebenen, aber von deutschen Dichtern verfaßten Stücke gehören die sechs Schauspiele der Gandersheimer Nonne Hrothsvitha aus dem 10. Jahrhundert. Obwohl dem Terenz, dessen Lektüre sie verdrängen sollten, nachgebildet, zählen sie doch zu den bedeutendsten Erzeugnissen unserer alten Literatur. Wie ein einsam lieblicher Stern tritt Hrosuith, die sich selbst die laute Stimme von Gandersheim nennt, in einer Zeit, die zu den dunkelsten und trübsten früherer Jahrhunderte gehört, mitten aus Barbarei und Finsterniß mit ihrer kindlich reinen Seele, ihrer Begeisterung für Kunst und Wissenschaft und ihrem großen Herzen für ihres Volkes Macht und Würde hell leuchtend hervor. „Auf diese scharfsinnige Klosterjungfrau, sagt Gottsched, dürfen wir Deutsche vor allen Völkern stolziren.“ Immer ist sie bestrebt ihren Stoff künstlerisch zu bewältigen und durch höhere Idee und religiöse Verklärung ihren Stücken innere Einheit und Grundstimmung zu geben, und obwohl sie eigentlich nur an die Stelle der Mädchengeschichten, welche der römische Dichter uns vorführt, christliche Legenden setzt, so hat doch jedes ihrer Dramen einen besondern Charakter, und wir finden in ihnen bereits den Kern und Ausdruck fast all der verschiedenen Gattungen der spätern dramatischen Literatur. Sie scheut sich nicht, das rohe Irdische darzustellen, und man muß sich oft wundern, wie die zwischen engen Klostermauern Aufgewachsene zu der genauen Bekanntschaft mit weltlichen Sitten und den gewöhnlichen Vorkommnissen des Lebens gekommen sein mag. Aber auch über die trivialsten Scenen weiß sie den stillen Glanz des eigenen Innern auszugießen.

Stets findet sich bei ihr hinter all' den Lastern und Possen, welche sie vorführt, ein religiöser Hintergrund, vor dessen Erhabenheit und Größe das menschliche Thun zusammenschwindet.[3])

Während nun anfangs die lateinische Kirche und mit ihr auch eine von ihr ausgehende lateinische Dichtung schroff inmitten des deutschen Volkes sich erhob, begann bereits zu Ende des 12. Jahrhunderts eine allmälige Wandlung. Wir sehen die lateinischen gelehrten Dichtungen auf den Umfang der Klostermauern beschränkt, neben ihnen aber ein neues volksthümliches Schauspiel und zwar mitten aus der Kirche, aus den gottesdienstlichen Gebräuchen, aus der Messe selbst sich entwickeln. Noch im 13. Jahrhundert hatte die deutsche Sprache nur geringen Antheil an den poetischen Erzeugnissen; der lateinische Text findet sich nur sparsam mit deutschen Sätzen gemischt; aber schon im 14. ist das Verhältniß ein umgekehrtes und das Latein der Kirche erscheint nur noch als Begleiterin der deutschen Verse; im 15. aber zieht dieselbe sich vollends zurück und überläßt das jetzt auch mehr und mehr verweltlichende Schauspiel ganz den Strömungen der Zeit und den Händen der Laien.

In der frühesten Zeit wurden die Schauspiele nicht nur von den Priestern verfaßt, sondern auch selbst von ihnen gespielt. Geistliche und Mönche, Chorknaben und Klosterschüler theilten sich in die Rollen; da Frauen nach der allgemein herrschenden Sitte nicht mitwirken durften, mußten ihre Rollen von Knaben und Jünglingen dargestellt werden.

Dieses Personal reichte hin, so lange die Darstellung sehr einfach blieb, nur aus einer Anzahl heiliger Sprüche und symbolischer Handlungen bestand und also nur wenige Mitwirkende erforderte. In den ältesten Osterspielen treten Engel, Propheten, einzelne Jünger und heilige Frauen auf. Im Gehen, Kommen, Räuchern und schlüßlich der Uebergabe der Grabtücher an die Apostel Petrus und Johannes besteht das ganze Spiel. Dabei haben die Spielenden keine andere Kleidung als ihre gewöhnliche Priestertracht. Die Phantasie der Zuschauer ersetzte jede der uns zum Bedürfniß gewordenen Aeußerlichkeiten: Bühne, Decorationen, Garderobe u. s. w. Zu den genannten Personen gesellen sich im 13. Jahrhundert Maria Magdalena, Christus und noch einige andere. Die Stelle des Evangelisten vertritt häufig der Kirchenvater Augustinus; neben den Heiligen des alten und neuen Testaments sind der Satan und seine Genossen besonders beliebte Figuren des alten Schauspiels, neben frommen Männern tritt der boshafte Rufus (der rothe Jude) und der undankbare Malchus, neben ernsthaften Altvätern

der Schalk und Spaßmacher auf. Nach und nach reihen sich aber auch diesen Personen noch andere an, so daß die Anzahl der Geistlichen und ihrer Schüler zur Besetzung aller Rollen zuletzt nicht mehr ausreichte; man war also genöthigt, Laien zur Mitwirkung herbeizuziehen; die angesehensten Bürger der Städte drängten sich zu der Ehre, mitspielen zu dürfen. Zuletzt war es aber auch damit nicht mehr gethan und nun sehen wir, wie sich massenhaft die Zünfte an den Aufführungen betheiligen; sobald dieses geschieht und das Theaterspielen aufhört eine Beschäftigung zu sein, die ausschließlich von Gebildeten und Reichen gepflogen wird, sagen sich Geistliche und Vornehme von der Mitwirkung mehr und mehr los; erstere spielen nur noch die bedeutendsten und wichtigsten Rollen, oder suchen das Ganze noch zu überwachen und zu leiten; endlich aber hört auch dieß auf und die Darstellungen gelangen ganz in die Hände der großen Handwerksgenossenschaften.

Je mehr man das Personal vergrößern, je mehr man Laien herbeiziehen mußte, je mehr wurde auch die lateinische Sprache der alten Stücke unmöglich. Da nach der Einrichtung der alten Bühne die Personen nicht nacheinander, sondern immer miteinander auftraten, also jede auch nur eine Rolle, selbst wenn sie nur wenige Worte enthielt, spielen konnte, so war eine Verminderung des Personals, indem man mehrere Rollen einem Darsteller übergab, nicht möglich, ebensowenig aber auch ein Festhalten an der fremden Sprache, welche außer den Geistlichen keiner der Mitwirkenden verstehen oder sprechen konnte. Nun aber hatte, selbst nach Jahrhunderten unermüdlichen Bestrebens, das Christenthum noch nicht die uralte heidnische und weltliche Lust des Volkes zu ersticken vermocht; kaum hatte man sich daher zu dem Schritte entschlossen, Laien in größerer Anzahl zur Mitwirkung herbeizuziehen, als auch schon Heiterkeit und Scherz sich in den ernstesten Spielen breit zu machen begannen, ja gerade ein wirklich dramatisches Interesse begründen halfen. Die alten Volks- und Kinderspiele, deren Ursprung sich im fernen Alterthum verliert, treten wieder zu Tage. Die Kirche konnte endlich nur zu zähmen versuchen und nachgiebig, wie sie damals noch war, das Alte, in heidnischen Gebräuchen wurzelnde, mit erbaulichen Vorstellungen nach ihrem Sinne vermählen. Aber je mehr sie trachtet, das weltliche Element im Schauspiele einzuengen, um so unlebendiger werden die dramatischen Leistungen; erst dann, als im schroffen Gegensatze Geistliches und Weltliches, d. h. Tragisches und Komisches sich gegenüber treten, entstehen Gebilde, welche die Phantasie der Zuschauer

auf's Lebhafteste anregen konnten. In dem Maße nun, als die sonst auf Macht und Gewalt so eifersüchtige Kirche dem schöpferischen Triebe des Volkes entgegen kam und der humoristischen Richtung im germanischen Charakter nachgab, in dem Maße als sich die Laien immer zahlreicher nicht nur an den Aufführungen, sondern zuletzt auch an den Dichtungen selbst betheiligten, verlieren diese aber auch an geistigem und sittlichem Gehalte, der durch die Masse der Aeußerlichkeiten und durch eine immer sich steigernde Pracht der Darstellung mehr und mehr verkümmert erscheint, und entfernen sich immer weiter von den dogmatischen Lehrsätzen der Kirche, ja führen endlich unabsichtlich zu einer Menge von Irrthümern, welche die Kirchenlehre verwirrten, und durch die theatralische Darstellung, die tiefer wirkte als eine gewöhnliche Predigt, die gläubigen und andächtigen Zuschauer auf Abwege bringen mußten. Bereits im 15. Jahrhundert finden wir das geistliche Schauspiel ganz verweltlicht; schließlich sind es allein noch die Reimereien der Meistersängerschulen, welche zur Aufführung gelangen.

Zuerst wurden die geistlichen Schauspiele in den Kirchen aufgeführt; als aber der Raum hier sowohl für die Spielenden, wie für die in ungeheurer Anzahl herbeiströmenden Zuschauer sich als unzureichend erwies, spielte man in den Klosterhöfen, Rathhaussälen, auch wohl auf den Kirchhöfen, und nachdem auch diese zu enge wurden, auf den Straßen und öffentlichen Plätzen der Städte. Die Bühnen waren frei, ohne Maschinerien und Decorationen, und auch da, wo von diesen sich irgend etwas angebracht fand, jedenfalls nur sehr einfach ausgeschmückt; eine Kiste stellte das heilige Grab, ein Faß den Oelberg vor u. s. w. Erst nach und nach sehen wir auch die Scene bereichert; die Häuser, in welchen z. B. bei den Passionsspielen die verschiedenen Personen wohnen, und in und vor welchen die hauptsächlichsten Handlungen vor sich gehen, sowie die Martersäule, die Säule mit dem Hahn, der Garten Gethsemane, der Oelberg, das heilige Grab, werden aufgebaut, oder wo Wände den freien Ueberblick gehindert haben würden, wenigstens durch Pfähle, Bilder oder Inschriften angedeutet. Die Bühne ist der Länge nach in verschiedene durch Thore verbundene Abtheilungen geschieden, auf welchen die fortschreitende Handlung vor sich zu gehen hat.[4])

Die Mitwirkenden marschirten sämmtlich in einem wohlgeordneten Aufzuge zuerst vor den Zuschauern vorüber und nahmen dann die für sie bestimmten Plätze ein, indem sie sich in Gruppen zusammenstellten. So bildeten die Engel, welche die Chorgesänge zu besorgen und das

Silete, silete, silentium habete, am Anfange der Akte und zwischen den Scenen mit lauter Stimme zu singen hatten, die Jünger, die heiligen Frauen, die Kriegsknechte, die Juden u. s. w. gesonderte Gruppen; als die Zahl der Schauspieler, namentlich wenn es galt ganze Volksmassen (die Israeliten in der Wüste, den Einzug Christi, die Scenen vor Pilatus und bei der Kreuzigung und Aehnliches) auf die Bühne zu bringen, sich so sehr vermehrte, daß oft Hunderte von Personen, ja die Hälfte der Einwohner einer ganzen Stadt bei den Aufführungen sich zu betheiligen hatten, mußten für die einzelnen Gruppen, um jeder Verwirrung vorzubeugen, besondere Stände oder abgegränzte Räume aufgeschlagen werden. Gewöhnlich pflegte die ganze Schaar der Darstellenden unmittelbar vor der Eröffnung des Spiels knieend das: Nun bitten wir den heiligen Geist, anzustimmen; alle Zuschauer fielen dann in den Gesang ein; ebenso wurde gemeinschaftlich am Ende das Te Deum und nach den Osterspielen der alte Volksgesang: Christ ist erstanden, gesungen. Diejenigen Personen nun, welche zu sprechen hatten, traten aus der Masse der Spielenden heraus und kehrten auf ihren frühern Platz zurück, sobald ihre Reden beendigt waren. Nahm eine ganze Stadt das Spiel in die Hand, so erging ein feierlicher Aufruf an alle, die zur Ehre Christi und zum Heil ihrer Seele mitzuspielen gedachten; sie hatten einen Eid in die Hand einer Gerichtsperson zu leisten, Gut und Leben dafür einsetzend, daß sie die übernommene Rolle wohl einstudiren, auch zu gehöriger Zeit sich einfinden wollten.

Die größere Pracht der Vorstellungen und ihre regelmäßige Wiederkehr machten es nöthig, Kleidersammlungen anzulegen und sonstige Requisiten aufzubewahren; jede bedeutende Kirche oder Gemeinde hatte ihre Kleiderkammern; wo sich noch Mangel zeigte, halfen sich Nachbarorte bereitwillig aus; im Ganzen aber costümirte man sich nach der Sitte der Zeit und des Landes, ohne besonderen Prunk und eigenthümliche Abzeichen; nur die Teufel, — die nie fehlen durften und recht abschreckend und gräulich aussehen mußten, — die Verdammten, Pilatus, die Hohenpriester, Adam und Eva, die Erzväter, der Ritter St. Georg mit dem Drachen u. s. f., machten mancherlei phantastische Anzüge nöthig.

Viele der geistlichen Schauspiele des Mittelalters sind alten lateinischen Originalen, andere wieder französischen Mustern nachgeahmt. Als die früheste Heimath der deutschen Bühnendichtung ist Mitteldeutschland, der Landstrich von Dresden bis Trier und was in dessen Nähe

liegt, anzusehen. Der Charakter des Schauspiels ist ein epischer; wie das Epos, ist auch das deutsche Drama des Mittelalters tragisch; selbst Stücke, wie z. B. Maria Himmelfahrt, deren eigentlicher Inhalt nicht der Tragödie angehört, erhalten in ihrer weitern Entwicklung einen tragischen Schluß (im angeführten Stücke die Zerstörung Jerusalems). Das heutige Schauspiel führt entscheidende Momente, Thaten und Ereignisse in engem Rahmen vor; das alte stellt alle Handlungen, die ein Ganzes bilden, vor Augen; es faßt den Verlauf eines ganzen Lebens, eines langen Zeitraumes in seinen Hauptmomenten auf, stellt den ganzen Entwicklungsgang eines Individuums von seiner Geburt bis zu seinem Tode dar, und schließt erst mit der Vollendung des vollständigen Cyklus aller Handlungen, oft über Jahrhunderte und Jahrtausende hinwegspringend, das Stück ab.

In den Schauspielen, deren Aufführung immer an bestimmten Festtagen, gewöhnlich unmittelbar nach der Messe oder Predigt stattfand, findet man anfangs regelmäßig den Text der auf den Tag treffenden kirchlichen Perikope wieder, und um sie ganz verstehen zu können, darf man das Verhältniß, in welches sie zu der kirchlichen Feier treten, nicht aus den Augen lassen. Die ältesten Spiele sind Weihnachts- und Osterspiele; letztere wurden im Laufe der Zeit am Reichsten ausgebildet. Auch dramatische Darstellungen des Sündenfalls und der Erlösung mögen schon frühe entstanden sein. Kürzere Dichtungen aus noch früheren Tagen behandeln die Marienklagen und biblische Gegenstellungen,[5] (Eva und Maria, Engel und Propheten, Kirche und Synagoge). Von größerer Ausdehnung sind: das Leben Jesu, von der Hochzeit zu Kana bis zur Auferstehung reichend (35 Auftritte in 9 Handlungen), aus dem 14. Jahrhundert; die Kindheit Jesu (12 Auftritte), die Himmelfahrt Christi (5 Auftritte), die Auferstehung (21 Auftritte in 5 Handlungen). Noch ausgedehnter ist eine spätere Darstellung des Lebens Jesu, welche den ganzen Zeitraum von der Geburt bis zum Tode umfaßt. Alle diese Vorstellungen aber wurden überboten von den Passionsspielen,[6] die zunächst zwar nur die Leidensgeschichte vorführen sollten, aber oft bei den Prophezeiungen des alten Testaments oder beim Sündenfall begannen und mit der Himmelfahrt Christi schlossen. Sie waren mit der größten Sorgfalt und mit möglichstem Glanze aufgeführt, konnten aber, weil sie so viele Vorbereitungen erforderten und bedeutende Kosten verursachten, in derselben Stadt erst nach mehrjäh-

riger Pause wiederholt werden. Obwohl immer von Morgens bis Abends ununterbrochen gespielt wurde, war es doch häufig nicht möglich, an einem Tage eine Aufführung zu beendigen. Es gab Stücke, die eine Dauer von zwei, drei, ja bis zu sieben Tagen hatten und nicht nach Akten, sondern nach Tagewerken eingetheilt waren. Die Passionsspiele wurden in der Charwoche gegeben, die Osterspiele am Charsamstag Abends oder Nachts; denn Grablegung und Bewachung des Grabes, sowie die Auferstehung, die in ihnen dargestellt wurden, dachte man sich am Abend und in der Nacht geschehend. Nach uraltem Gebrauche wurde am Charfreitage ein Crucifix in eine Art Grab unter den Altar versenkt und unter feierlichem Gesange am Morgen des Ostertages wieder aus demselben erhoben. Hie und da traten auch die drei Marien hinzu, die Salbung des heiligen Leichnams versinnlichend. Da im Volke der Aberglauben verbreitet war, daß, wer der Erhebung des Kreuzes beiwohne, im gleichen Jahre nicht sterbe, so war der Andrang der Menge allzustürmisch und die fromme Handlung dadurch oft gestört; deßhalb verordnete 1316 eine Synode zu Worms, die Kreuzerhebung am früheſten Morgen nur vor der Priesterschaft und bei verschlossenen Thüren zu vollziehen. Am heiligen Osterfeste durfte ein anderes Schauspiel nicht stattfinden. Dagegen war die Weihnachtszeit besonders mit theatralischen Aufführungen bedacht, namentlich der Stephanstag, der Tag Johannis des Evangelisten und der unschuldige Kindleinstag. An diesen Tagen wurden die in den mannigfaltigsten Variationen vorhandenen Dreikönigsspiele in größerer und geringerer Ausdehnung in Städten und Dörfern allenthalben dargestellt. Wie die genannten, hatten fast alle übrigen Fest- und die Heiligentage — Pfingsten, Advent, Neujahr, Sonntag Lätare und Fronleichnam — ihre eigenen Lieder, Gebräuche und Spiele.[7])

Die früheste unbestimmte Kunde von Schauspielen in volksthümlichem Idiom deutet auf den Abt Angilbert, einen Zeitgenossen Karls des Großen, der solche in friesischer Sprache gedichtet haben soll. Aus dem 9. und 11. Jahrhundert finden sich Bruchstücke lateinischer Dramen, von Christi Geburt, der Anbetung der Könige und dem bethlehemischen Kindermorde handelnd. Aus dem 12. Jahrhundert besitzen wir ein ebenfalls lateinisches Osterspiel, das im Kloster Tegernsee entstanden ist und den Mönch Wernher zum Verfasser hat. Es handelt vom Auf- und Untergang des Antichrist und sucht gleicherweise die Ehre des Erlösers und den Ruhm des römischen Kaiserthums deutscher Nation

zu verherrlichen; möglich, daß es vor dem Kaiser Friedrich Barbarossa selbst aufgeführt wurde.

„Die Scene wird also angegeben: im Hintergrunde nach Morgen der Tempel des Herrn, davor nach bestimmten Weltgegenden die Throne der Hauptpersonen mit ihren Schaaren. Doch geschieht die Verhandlung zwischen den auf diesen Thronen sitzenden Fürsten nur durch Boten, und der Raum gilt für groß genug, die Entfernung zwischen Deutschland und Jerusalem darzustellen, auch verschiedene Schlachten zu liefern."

„Allegorische Personen eröffnen das Spiel: das Heidenthum und die Synagoge als Frauen. Die Eine preist einen frommen Polytheismus, der allen Himmlischen ihre Ehre gewährt, die Andre den einigen Gott entgegen denen, die auf einen Menschen ihr Heil setzen, der sich selbst nicht helfen konnte. Darnach tritt die Kirche auf mit Harnisch und Krone, zu ihrer Rechten die Barmherzigkeit mit dem Oelzweige, zur Linken die Gerechtigkeit mit Wage und Schwert; denen, die anders glauben als sie, sagt sie ewige Verdammniß an. Ihr folgt zur Rechten der Papst mit seinem Klerus, zur Linken der Kaiser mit seinem Heer, dann die Könige."

„In der ersten Abtheilung sendet der Kaiser Botschaft an dieselben um ihre Unterwerfung zu fordern, immer sich berufend auf sein historisches Recht: „Wie die Geschichtschreiber überliefert haben, war die ganze Welt dem römischen Reiche zinspflichtig. Das hat der Vorfahren Tüchtigkeit gesammelt, aber der Nachkommen Lässigkeit zerstreut." Der König von Frankreich mit trotziger Entgegnung, daß ihm vielmehr das Kaiserthum zukomme, das seine Vorfahren einst besessen, entschließt sich erst nach verlorner Schlacht, des Kaisers Lehnsmann zu werden. Die Könige von Griechenland und Jerusalem erkennen willig seine Obergewalt. Nachdem so alles Land der Kirche dem Kaiserthum unterthan, erhebt sich mit dem Heidenthum der König von Babylon, um das Christenthum als einen neuen Aberglauben in seinem Geburtslande zu vernichten. Der König von Jerusalem sendet um Hülfe an den Kaiser als den Vertheidiger der Kirche, der alsbald mit seinem Heere kommt und nach Ueberwindung Babylons Krone und Scepter niederlegt im Tempel des Herrn."

„In der zweiten Abtheilung versammeln sich zu Jerusalem die Heuchler, unter dem Scheine der Demuth ringsumher sich verneigend, die Gunst der Laien zu erlangen. In ihrer Mitte der Antichrist, diese phantastisch gedachte Personificirung aller dem Christenthum feindseligen

Mächte, einen Panzer unter den Flügeln, zu seiner Rechten die Scheinheiligkeit, zu seiner Linken die Ketzerei. Die Heuchler begrüßen ihn mit dem Rufe: „Lange schon hat die Religion gewankt, die Kirche hat sich der Eitelkeit hingegeben, Gott liebt nicht weltliche Prälaten!“ Auf die Gunst der Laien vertrauend, errichten sie seinen Thron im Tempel, aus welchem die Kirche, geschmäht und zerschlagen, ausgetrieben sich zurückzieht zum Sitze des Papstes. Der Antichrist will das Alte abschaffen, ein neues Recht gründen. Er sendet Boten aus an die Könige, daß die ganze Welt ihm, dem aus der Schrift Verheißenen, als ihrem Herrn und Gott huldige. Die Könige werfen sich vor ihm auf die Kniee, er schreibt den ersten Buchstaben seines Namens auf ihre Stirn. Den König der Deutschen, — wohl als des seitdem wie vergeß'nen Kaisers Sohn und Threnerbe zu denken — hofft er durch Geschenke zu bestimmen; denn unvorsichtig wäre, sich mit dem furor teutonicus in einen Kampf einzulassen. Der König durchschaut die Täuschung, weist die Gesandten schmählich zurück, darauf kommt es zum Kampfe, das antichristliche Heer wird geschlagen. Nun aber thut der Antichrist Wunder, heilt einen Gelähmten, einen Aussätzigen und erweckt einen, der sich todt gestellt hat, wodurch auch die Deutschen bewogen werden, ihn anzuerkennen. Durch sie besiegt er den König von Babylon, die Synagoge gewinnt er durch schmeichlerische Rede als der wahre Messias, und seine Weltherrschaft reicht weiter als Christus je geherrscht hat. Der Synagoge erscheinen Henoch und Elias, durch sie werden die Juden bewogen, den Gekreuzigten anerkennend sich vom Antichrist loszusagen, der sie hinrichten läßt. Alle Könige kommen, ihn anzubeten; Frieden verheißt er der ganzen Welt. Da erhebt sich ein Geräusch über seinem Haupte, der Antichrist stürzt zusammen, die Scheinheiligen entfliehn, die Andern kehren zum Glauben zurück, die Kirche singt: „Siehe den Menschen, der Gott nicht zu seinem Helfer angenommen hat! Ich aber bin wie ein fruchtbarer Oelbaum im Hause des Herrn!“ und die Ihren wiederaufnehmend hebt sie an: „Singet Lob unserm Gott!“ (K. Hase).

In den ältesten uns bekannt gewordenen noch ganz in lateinischer Sprache gedichteten geistlichen Schauspielen aus dem 12. Jahrhundert wird durchgehends gesungen. Dem Hauptheil, welcher die Bibelworte wieder gibt, liegen die Choralweisen des gregorianischen Kirchengesangs zu Grunde. Solo und Chorsätze wechseln ab nach Art der im Gottesdienste gebräuchlichen Antiphonieen. Später finden sich auch zwei und dreistimmige Tonsätze für Solostimmen vor. Die Worte, welche Gott

selber spricht, sind zuweilen zur Andeutung seines dreieinigen Wesens für Alt, Tenor und Baß gesetzt. Diesen ganz kirchlichen Gesängen stehen die Verse gegenüber, welche als Einleitung oder beim Schlusse der dramatischen Handlungen vom Chor, und zwar meist nach weltlichen Melodien gesungen wurden. Von den deutschen Passionsspielen sind viele ganz in Musik gesetzt; in andern begegnen wir nur einzelnen Chorsätzen, deren Text entweder frei gedichtet oder aus der heiligen Schrift entlehnt war; seltener finden sich Sologesänge. In den ganz gesungenen Schauspielen wird der erläuternde Evangelientext von irgend einem Heiligen in der Weise eines erzählenden Recitativs, welches die einzelnen Scenen und Chorsätze mit einander verbindet, vorgetragen; Christus und die Apostel treten singend und zugleich handelnd neben dem Erzähler auf. Selbst dann noch, als die Dichtung eine vorwiegend deutsche geworden war, bleiben für lange Zeit lateinische Texte, die meist alten kirchlichen Hymnen und Liedern entnommen waren, im Gebrauch. So singen z. B. bei der Taufe Christi, als die Stimme vom Himmel ertönt und der heilige Geist sich in Gestalt einer Taube auf den Heiland herabsenkt, zwei Engel die Worte: hic est filius meus dilectus. Nach der Versuchung Christi durch Beelzebub kommen die Engel um dem Herrn zu dienen und indem sie vor ihm niederknieen, stimmen sie den Chorgesang an: Benedictus Mariae filius, qui venit in nomine domini. Osanna in excelsis. Nach der Heilung des Krüppels und des Blinden „fachen die Juden an zu murmlen und in dem fachen an die kleinen Knaben in der Judenschul zusingen: Alpha et O, primus et novissimus et stella matutina, tu clavis David, alleluja“. Beim Einzuge in Jerusalem singen die Schüler: Hic est, qui venturus est in salutem populi etc. Während Christus von seiner göttlichen Sendung zu den Juden spricht, „sol ein büchsenclapf, als ob es ein tonner wäre, uß den Himmel gan, uff das selb fachen die engel an: Fili, tu semper mecum es etc.“ In der Scene am Oelberge singt der dem Heiland von Gott zur Stärkung gesendete Engel die Worte: Constans esto fili, quia ego tecum sum. Zahlreiche Chorgesänge ertönen, während Christus das Erlösungswerk in der Hölle vornimmt, und nach der Höllenfahrt. Ebenso wird der Maria durch Chorgesang die Auferstehung des Herrn verkündigt: Regina coeli laetare, alleluja. Mit besonderer Sorgfalt ist der Gang der drei Marien zum Grabe und die Scene beim Apotheker, wo die Salben eingekauft werden, behandelt. Die heiligen Frauen singen: Heu, heu, quantus est noster dolor; Piissima sunt

desideria; Aromata pretiosa quaerimus; Jesu nostra redemptio. Aus dem leeren Grabe erschallt der Engelchor: Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes? Und als die Frauen antworten: Jesum Nazarenum crucifixum quaerimus, stimmen die Engel den Siegeschor an: Non est hic, quem quaeritis, sed cito euntes dicite discipulis ejus et Petro, quia surrexit Jesus.

Auch dieser letzte Anklang an die alten Dichtungen, dieser spärliche Rest lateinischer Worte verliert sich allmälig, bis endlich auch alle Chorgesänge in deutscher Sprache sich uns darstellen. Man ersieht aus den angeführten Gesangstellen nicht nur, wie häufig die Chöre in Anspruch genommen wurden, sondern auch wie diese wirklich in tiefsinniger Anwendung dem innersten Wesen des alten geistlichen Schauspiels entkeimt und mit ihm verwebt waren. Diese überaus passende und verständnißreiche Einflechtung der Musikstücke vermißt man in den Dichtungen der spätern, namentlich der Meistersängerzeit. Der Chorgesang tritt hier in ein ganz eigenthümliches Verhältniß zur Handlung. Wir sehen ihn nicht mehr mit derselben so aufs Innigste verwachsen, sondern fast gesondert neben ihr hergehen, und würde nicht die Gewohnheit es haben räthlich erscheinen lassen, an der uralten Sitte, im Schauspiele Gesänge anzustimmen, noch festzuhalten, so würde hier bereits das alte Singspiel seine Endschaft erreicht haben; so finden wir jedoch fortwährend entweder einstimmige geistliche Lieder oder solche für 2, 3, 4 und 5 Stimmen ins Schauspiel eingelegt. Da die Stoffe auch nach dem Rücktritte der Geistlichen biblische bleiben, so waren fromme Lieder und Gesänge hier noch immer am Platze. Was heute durch das Theater profanirt erscheint, z. B. die Anwendung kirchlicher Melodieen, oder die Darstellung heiliger Handlungen, wie des Abendmahls oder der Taufe, das erschien in ganz anderem Lichte in damaliger Zeit, wo man gewohnt war, mit Sammlung und Andacht den Spielen beizuwohnen und häufig Darstellungen zu sehen, welche die geheimsten Mysterien des Christenthums versinnbildlichen sollten. Die deutschen Lieder, die in den Schauspielen des 15. und 16. Jahrhunderts vorkommen, geben entweder den Grundgedanken des Stückes an und standen dann am Anfang desselben, oder sie faßten dessen Moral in wenige Worte zusammen, d. h. sie waren reflektirend, tröstend, ermunternd, strafend und hatten dann am Ende der Scenen und Akte, oder auch am Schluße der ganzen Aufführung ihren Platz. Sologesänge sind seltener, noch seltener greift der Gesang in die Handlung

selbst ein. Da, wo Schüler die Stücke darzustellen hatten, sind die Tonsätze gewöhnlich für zwei oder drei Discantstimmen geschrieben; es ist aber zu bedenken, daß es in jenen Jahrhunderten Sitte war, die Schulen bis zur Verheirathung oder auch bis zur unmittelbaren Uebernahme eines geistlichen oder weltlichen Amtes und selbst dann noch, wenn es Zeit und Umstände erlaubten, zu besuchen, so daß es häufig Schüler gab, welche dem dreißigsten Jahre nahe standen, ja es wohl auch schon überschritten hatten. Bei der Aufführung solcher Komödien dürfen daher nicht allein Knaben als mitwirkend gedacht werden. Die den Schauspielen eingeflochtenen Tonsätze waren kräftig, vollstimmig; selten findet man Bedacht auf rhythmische und melodische Anmuth der Weisen genommen, da aber, wo dieß geschehen ist, haben diese auch einen wunderbaren Liebreiz und eine gewinnende Naivetät, die für uns um so interessanter sind, weil sie so ächt deutsch und ursprünglich erscheinen. Die Harmonie ist meist hart und reizlos; die Form der Gesänge möglichst kurz und knapp, ebenso dasjenige, was man von Duetten und Terzetten, unter denen man kurze zwei- und dreistimmige Sätze zu verstehen hat, kennt. Man gebrauchte neben den geistlichen Melodieen, wohl auch weltliche, aber die mehrstimmige Behandlung derselben läßt zwischen ihnen keinen besondern Unterschied erkennen; erst dann, als sich die Durtonart mehr Bahn bricht, tritt ein stärkerer Gegensatz zwischen kirchlichen und weltlichen Gesängen hervor. Von einer Form der Musikstücke nach unsern Begriffen, findet sich bis ins 16. Jahrhundert noch keine Spur, ebensowenig von einem Einflusse fremder Tonschulen, wie er später von Italien her so überwiegend auf die deutsche Musik ausgeübt wurde.

Diese fortwährende Betheiligung des Gesangs seit den ältesten Zeiten bei allen öffentlichen Darstellungen, dieses treue Festhalten am Chorliede, das sich in allen Schauspielen offenbart, läßt nicht nur große Liebe von Seite der Ausführenden und warme Theilnahme von Seite der Zuhörer dafür, sondern auch bedeutendes Talent und besondere Begabung gerade für diesen Zweig der Musik, für den Chorgesang, voraussetzen und in der That konnten die Deutschen sich in jener Zeit einer tüchtigen musikalischen Zucht, und einer Verbreitung der Gesangsfertigkeit durch alle Schichten der Gesellschaft rühmen, wie kein anderes Volk. Der Gesangsunterricht war nicht wie heute der letzte und geringste Gegenstand unter den Schulstudien; er wurde mit dem größten Ernste und Eifer betrieben und allen wissenschaftlichen Gegenständen gleichgeachtet. Wie heute aus jedem offenen Fenster entnervendes und verderbendes Klaviergeklimper

uns entgegentönt, und leider fast allein noch unsere ganze Hausmusik ausmacht, so war es in frühern Jahrhunderten der Gesang, der allgemein gepflegt wurde. Mehrstimmiger, meist künstlicher und schwieriger Chorgesang, durfte bei keinem Familienfeste, bei keinem frohen Mahle, bei keiner öffentlichen Feier fehlen. Der ehrwürdige Johannes Diaconus, Biograph des Papstes Gregor des Großen, thut also unsern Voraltern jedenfalls Unrecht, wenn er in Verzweiflung darüber, daß die Deutschen den gregorianischen Kirchengesang nicht begreifen wollten, unmuthig von ihnen sagt, daß sie Stimmen gehabt hätten, brausend wie der Donner, und daß die barbarische Wildheit ihrer durstigen Kehlen nur Laute ermöglicht hätte, knarrend wie ein Lastwagen, der über holperigtes Pflaster hinrollt. Was die Deutschen hier widerstreben ließ, das waren die fremden Worte und die eintönige Weise des gregorianischen Cantus firmus. Ihnen die Lust und Fähigkeit zum Singen absprechen wollen, hieße ihnen ebenso Unrecht thun, als ihren gesunden und bewundernswerthen Durst in Zweifel ziehen. Kein Volk hat so das Bedürfniß, seine Leiden und Freuden und besonders die Empfindungen eines liebererfüllten Herzens im Gesange auszusprechen, keines hat es je besser erkannt, daß zu einem vollen Becher und frischem Trunke auch ein frohes, schallendes Lied gehört, wie der Deutsche. Daher dieser reiche unerschöpfliche Schatz von Liedern und Gesängen aller Art, der bis in die fernsten Zeiten zurückgeht und auf den wir mit wirklichem Stolze blicken dürfen, und daher auch diese Lust an deutschem Chorgesange im Schauspiele, die nichts zu erschüttern und zu beeinträchtigen vermochte, selbst nicht die große Kirchenspaltung und alles Elend, welches durch unsere Nachbarn über uns kam. Aus allen Wirren und Trübsalen erhob sich immer wieder die Gesangeslust neu verjüngt, gestärkt und verklärt. Am schönsten erzählt uns die Limburger Chronik von dieser weitverbreiteten Liebe der Deutschen zum Gesange. Jedes auch nur mittelmäßige Lied wurde schnell durch ganz Deutschland gesungen und gepfiffen, (d. h. von den Spielleuten gespielt). „In derselbigen Zeit (um 1350) sung man ein new Lied in deutschen Landen, das war gemein zu pfeiffen, und zu trommeten und zu allen Freuden. Auf dieses sang man aber ein gutes Lied von Frauenzuchten und sonderlich auf ein Weib zu Straßburg, die hieße Agnes, und war aller Ehren werth und trifft auch alle guten Weiber an. Damals machte ein Barfüßer-Mönch am Mainstrom die besten Lieder und Rheien in der Welt, von Gedicht und Melodeyen, daß ihm Niemand auf Rheinesstrom oder sonst wol gleichen mochte.

Und was er sung, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen es, und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht."

Frühe schon sehen wir neben dem Gesange auch Instrumente bei den Aufführungen benützt. In dem Spiel vom jüngsten Tage aus dem Jahre 1467 „blausent die Engel uf die vier horn mit grimme" nach den vier Weltgegenden hinaus. In dem großen Passionsspiel „gand die zwen hornblaser her für und blasent zu dritten mal" um Ruhe herzustellen. Als über Jesu das Urtheil gesprochen ist, läßt Pilatus die Kunde davon durch Hornbläser dem Volke mittheilen. Der Tagwächter, der den anbrechenden Ostermorgen verkündet, bläst ein Stück auf dem Horne, ehe er seine Tagweise beginnt. Eigenthümlich war die Benützung der Instrumente, soweit sie zur Unterstützung und Hebung der Chorgesänge angewendet wurden. Alle gleichartigen Tonwerkzeuge waren zusammengestellt und bildeten Chöre, ähnlich den Gruppen, Ständen und Zügen des Schauspiels, denen sie auch beigegeben waren; so die Posaunen, Pommern, Krumhörner, Zinken, Flöten, Lauten und Theorben. Jedes Instrument, je nach seiner Stimmung, schloß sich einer Chorstimme an und begleitete sie im Unisono; es war dann auch zuletzt einerlei, ob eine Singstimme fehlte, wenn nur der Part derselben durch ein Instrument besetzt war, und selbst da, wo alle Singstimmen vertreten waren, erscheinen die Instrumente nie selbstständig, sondern immer nur als eine Verdopplung und Verstärkung der Chorstimmen.

2) Das geistliche Lustspiel des Mittelalters.

Eine strenge Trennung des Erhabenen und Komischen, des Ernsten und Profanen war für die Dauer auch bei den Mysterien nicht möglich. In den ältesten geistlichen Dramen finden sich noch keine heitern und lächerlichen Scenen; die Handlung hält sich streng an das in der Bibel Gegebene und Erzählte. Doch boten diese Spiele eine zu günstige Gelegenheit, als daß sich in ihnen nicht bald auch der Volkswitz hätte breit machen sollen. Nach und nach häufen sich die komischen Auftritte und als die geistliche dramatische Dichtung im Laufe der Zeit augenscheinlichere Spuren des Verfalls offenbart, leider nur zu oft in einer so derben und rohen Art, daß sie wirklich unpassend und störend erscheinen. Dieses Platzgreifen niedriger Elemente, zeigt, wie man eben von jeher bereit war, der großen Masse und dem Pöbel mit Concessionen auf

Kosten des guten Geschmacks und der Sitte entgegen zu kommen. Der erste komische Stoff, der im geistlichen Schauspiele verwendet wurde und der auch, wenn in angemessener Weise behandelt, da ganz am rechten Platze war, findet sich in der Darstellung des Teufels. Sein Hochmuth, sein Stolz werden zu Falle gebracht und mit Beschämung bestraft. Diese ernste Komik, wie wir sie namentlich häufig in den Scenen, die in der Vorhölle spielen, antreffen, voll tiefen Humors und sinnvoller Anordnung, mußte eine große Wirkung auf die Zuschauer machen. Dieser Lügner und Mörder von Anfang an, der sich gegen Gott vermißt, die Menschen von ihm abwendig machen und ihre leibliche Unsterblichkeit zerstören zu wollen und vom Herrn auch volle Gewalt über Diejenigen, die sich ihm ergeben, erhält, scheitert schon im alten Bunde an der Geduld des schwergeprüften Hiobs, den er nur unglücklich zu machen, aber moralisch nicht zu verderben vermag, und wird im neuen durch Christus, den er wohl zum Tode bringen konnte, der aber doch sein endlicher Besieger bleibt, vollständig überwunden. Nachdem er durch die Auferstehung Christi die Gewalt über die Altväter verloren hat, geht er wie ein brüllender Löwe auf Erden umher, um seine Beute zu suchen und zu verschlingen; aber mit seiner Macht ist es auf ewig vorüber, und hier in den Schauspielen ist er vollends immer der Betrogene und Verhöhnte. Gewöhnlich sitzt er mit Ketten gebunden in einer leeren Tonne, welcher der Boden ausgeschlagen ist, wie in einem Hundestall. Die erlittene Demüthigung bringt ihn zur Raserei, der Jammer um die eigene verlorne Seligkeit, der Haß und Neid gegen die erlösten Menschen, der Ingrimm darüber, daß sie, die schwächeren Geschöpfe, die er vernichten zu können meinte, sich nun triumphirend über ihn erheben sollen, macht ihn fast bersten. Dieser wüthende Satanas, dessen Witz immer scheitert, dessen Bemühungen immer vergebene sind, gab unerschöpflichen Stoff zu satyrischen Anspielungen und den heitersten Scenen; man localisirte sie, man geißelte in ihnen die Gebrechen der Zeit, die krankhaften Erscheinungen im Staate und in der Kirche. Bemerkenswerth ist es, daß obwohl Beelzebub immer schließlich der verlierende Theil ist, er nie possenhaft wird, sondern seine teuflische Würde nach besten Kräften zu behaupten sucht.

Ein anderer Anlaß zu komischen Auftritten bot sich bei der Grabwächterscene dar. Anstatt den begrabenen Heiland zu bewachen, entschlafen die Hüter; während dieses Schlafes verläßt Christus sein Grab; die Wächter werden nun von den ängstlich herbeischleichenden Juden

mit Vorwürfen überhäuft, gerathen unter einander selbst in Streit und prügeln sich am Ende derb ab.

Ebenso gaben die Scenen in der Judenschule Veranlassung zu lächerlichen Handlungen und unter den Juden selbst war eine Persönlichkeit: Rufus, der rothe Jude, der durch seinen unvertilgbaren Haß und die bösartigste Gesinnung gegen Christus sich auszeichnete und deßhalb verhöhnt werden mußte. Ein Seitenstück zu ihm ist der von Petrus verwundete, von Christus wiedergeheilte Malchus, der anstatt dankbar gegen den Herrn zu werden, sich zu seinen wüthendsten Verfolgern gesellt.

Eine besonders beliebte Figur der Osterspiele war auch Maria Magdalena, das harmlose, übermüthige, üppige Weltkind, das ihr Leben in Lust und Freude genießen will, und erst dann mit Küssen und Lachen zu enden gedenkt, wenn ihre Lippe kalt, dann erst zum Rocken und zur Spindel greifen und sich vom Teufel zwicken lassen mag, wenn sie alt geworden ist.

Geistliche Schauspiele, in denen vorzugsweise heitere Scenen vorkamen, waren die am Charsamstag Abend gegebenen Osterspiele. Die Leidenszeit war vorüber, die lange niedergehaltene und zurückgedrängte Lust durfte wieder hervorbrechen, alles jubelte dem fröhlichen Auferstehungsfeste entgegen; da gab denn die Scene zwischen den drei heiligen Frauen, die auf dem Wege zum Grabe bei einem Apotheker Salben kaufen wollten, Veranlassung zu komischen Zwischenspielen. Da mit den hohen Festen gewöhnlich Messen und Jahrmärkte verbunden waren, so kam man darauf, einen Marktschreier statt des Apothekers auftreten zu lassen, dessen Reden mit lächerlichen Witzen und ungezogenen Anspielungen überladen waren. Diese ärgerlichen Auftritte, gewöhnlich planlose Spaßmachereien, ohne innern Zusammenhang mit dem ernsten Schauspiele, aus Zoten, Schlägereien und Schimpfworten bestehend, wozu die üppig wuchernden Spitznamen und die derben Ausdrücke und Redensarten, an denen das Mittelalter so reich ist, sehr erwünscht und gelegen zur Benützung sich darboten, nahmen mit dem Verfall der Dichtkunst und dem Eindringen weltlicher Zwischenspiele in das geistliche Drama (Volks- oder Bauernkomödien genannt) mehr und mehr überhand.

Die Neujahrsspiele, erinnernd an die Julfeste der alten Nordländer, waren die ausgelassensten. In die Neujahrszeit fiel das sogenannte Eselsfest oder das Fest der vollen Diaconen. Es bestand aus einem unbeschreiblichen und unbegreiflichen Mischmasch

von tollster Possenreißerei und viehischer Rohheit, von üppigen und lasciven Darstellungen und Lustbarkeiten, aber alles das unter dem Deckmantel christlicher und frommer Gebräuche, ein Beweis dafür, daß das alte Heidenthum noch immer im Volke nicht ganz ertödtet war. Die Tradition erzählt, daß der Esel, der unsern Heiland beim Einzuge in Jerusalem getragen hatte, nach dessen Tode über das Meer geschwommen und bis nach Verona gelangt sei, wo heute noch seine nachgelassenen Gebeine als Reliquien verehrt und aufbewahrt werden. Eine andere Legende behauptet, daß nicht dieser, sondern der Esel, der das Kind Jesu auf seiner Flucht nach Egypten getragen hatte und der später nach Konstantinopel gekommen war, Veranlassung zu dem Feste gegeben haben soll. Genug — vom 5. Jahrhundert an finden wir die Feier des Eselsfestes durch die ganze Christenheit verbreitet, und keine der strengsten und ernstesten Verordnungen, die dagegen immer wieder von Zeit zu Zeit erlassen wurden, keines der härtesten Verbote, keine der angedrohten Strafen und der gehäuften Acht- und Bannformeln, vermochten weder bei den Geistlichen noch bei den Laien dem Unwesen ein Ende zu machen. Das Fest begann am Johannistage (27. Dez.) mit der Wahl eines Narrenabtes, Narrenbischofs und Narrenpapstes; ersterer wurde aus dem niedern Clerus gewählt, letztere aus dem Volke. Alles vermummte sich. In den gewöhnlichen geistlichen Schauspielen konnte man sich wohl eigenthümlich costümiren, aber es geschah dieß nicht um zu täuschen, sondern nur, um die darzustellende Person nur noch bestimmter zu zeichnen; hier aber ist bei den Festtheilnehmern die komische und possenhafte Verkleidung bis zur Unkenntlichkeit ein wesentliches Merkmal. Der erwählte Abt wurde in die Kleidung seiner neuen Würde gesteckt und unter besondern Feierlichkeiten in Begleitung einer Schaar von Geistlichen, die alle masquirt, mit Hefen bestrichen oder in Weibertracht waren, auf den Schultern in den Straßen der Stadt umhergetragen; allerorts wurden ausgelassene Gastmäler gehalten und üppige Tänze aufgeführt. Dann begab sich die Prozession in die Kirche, um die Narrenmesse zu celebriren; während derselben wurden unflätige Lieder gesungen, gegessen und getrunken, mit Würfeln und Karten gespielt, alte Lederstücke auf den Rauchfässern verbrannt und dergleichen Unfug mehr getrieben. Nach der Messe, welcher der Abt im vollen Ornate auf dem gewöhnlichen Bischofssitze beiwohnte, wurde er in eine Sänfte gesetzt, empor gehoben und wieder umher getragen, voran und nachfolgend der ganze tolle und trunkene Haufe; dabei war er bemüht, durch die

lächerlichsten Kapriolen und Possen sich seines erhöhten Standpunktes würdig zu machen.

Neben ihm war der Esel die Hauptperson des Festes; er war mit einem prächtigen Mantel bedeckt und trug häufig auf seinem Rücken ein hübsches Mädchen, das eine Puppe hielt, wodurch Maria mit dem Jesuskinde vorgestellt werden sollte. So wurde er unter großer Escorte von Klerikern und Volk in die Kirche gebracht.

Bevor die Vesper begann, führten ihn zwei Kanonici zu einem Tische in die Nähe des Vorlesepultes und verkündeten mit lauter Stimme die Namen derer, welche zu der Ehre auserwählt waren, Gäste des Langohrs sein zu dürfen; darauf stimmten die Sänger mit aller Kraft der Lungen die bekannte Prosa an:

Orientes partibus
Ad ventabit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus
Hez, Sir asne, hez!

und der Chor mit komischer Ehrerbietung fiel nach jeder Strophe mit Hez, Sir asne, hez! ein. Diesem Gesange folgte eine Intonation, die aus den Anfangssätzen verschiedener Psalmen gebildet war, dem der Chor anstatt mit Amen, mit einem trunkenen Evovoe oder Hinham! antwortete. Das ganze Amt, ein Sammelsurium von Stücken aller Aemter des ganzen Jahres, Heiteres und Trauriges, Schnurriges und Ernstes, alles bunt gemischt, war eine schauerliche Profanation der gottesdienstlichen Gebräuche. Dabei ließ man den Becher fleißig die Runde machen und fütterte den grauen Freund mit Allem, was seinem eselhaften Geschmacke lecker und wohlschmeckend erscheinen mochte. Zuletzt nach dem Magnificat, das ebenfalls auf's Scheußlichste verhunzt wurde, tanzte Volk und Klerus um das langohrige Thierchen, wobei man sich in tollen Witzen und gräßlichem Geschrei zu überbieten suchte. Der Abt, das Besprengen mit Weihwasser nachahmend, begoß die Umstehenden mit Strömen von Wasser, worauf man unter Vortrag einer ungeheuren Laterne hinaus vor die Kirche zog, wo eine Bühne aufgeschlagen war und nun das aus schmutzigen und gemeinen Possen zusammengesetzte Schauspiel begann. Am Ende desselben wünschte man dem Publikum ganz ernsthaft ein glückseliges neues Jahr.

Wie die Eselsfeste, so wurden auch die Dreikönigsspiele aller Orten aufgeführt; bis nach Ungarn hinab lassen sich ihre Spuren verfolgen. Sie gehören zu den Volksspielen, die sich am Längsten erhielten,

und trotzdem sie von allen die unschuldigsten waren, doch zuletzt auch mit den strengsten Edicten verfolgt wurden. Sie wurden gewöhnlich nur von drei Personen (Caspar, Balzer und Melcher) ausgeführt; der schwarze König trug dabei den Stern, der durch eine Schnur in Bewegung gesetzt werden konnte. Bei ausgedehnteren Darstellungen war auch der König Herodes mit einem Theile seiner Sippe und seines Hofstaates bei der Handlung betheiligt. Lieder singend und allerhand Possen treibend, zog man in Städten und auf Dörfern von Haus zu Haus, wobei es zumeist auf reichliche Spenden von Viktualien und Geld abgesehen war.

Das Winter- und Sommerspiel, erinnernd an das Eeostra- oder Frühlingsfest der alten Germanen, wurde am Sonntage Lätare gewöhnlich von zwei Knaben agirt; einer davon war als Strohmann verkleidet und stellte den Winter vor, der andere im Sonntagskleid, mit einem stumpfen hölzernen Säbel bewaffnet, war der Sommer. So zogen sie, ein Wechsellied singend (Tra, ri, ro! der Summer, der isch do), unter die Fenster der wohlhabenden Bewohner; am Schluße des Liedes, das, je mehr es seinem Ende nahte, in immer beschleunigterer Bewegung vorgetragen wurde, versetzte der Sommer dem Winter einen Stoß mit dem Säbel, worauf dieser scheinbar getödtet an der Wand niedersank. Noch heute wird dieses Spiel in den ehemaligen pfälzischen Ländern, in der Lausitz und in Schlesien häufig gespielt.

Zu Pfingsten wurde der Pfingstlümmel aufgeführt. Derjenige Bursche, der am Pfingstsonntage verschlafen hatte, wurde mit Gras und Reisern behängt, auf ein Pferd gesetzt, und unter Spott und Hohn im Dorfe herumgeführt, schließlich womöglich in's Wasser getaucht.

Ein geistliches Schauspiel eigener Art wurde bei feierlichen Hochzeiten veranstaltet. Der Kantor figurirte nemlich auf Verlangen die sogenannte Brautmesse, d. h. er setzte ein auf die Feier bezügliches Stück in Scene, wofür er außer der Brautsuppe, die er mit den Schulgesellen zu theilen hatte, auch noch ein Geschenk an baarem Gelde erhielt.

Noch im 18. Jahrhundert war am Trinitatissonntage die Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit üblich. Drei Kantoren sangen das Lied: Ich glaub an einen Gott allein. Jeder Sänger hatte eine bestimmte Stelle vorzutragen, bis bei den Worten: Ich glaube, daß erhalten werd, eine allgemeine Kirch auf Erd — sie gleichzeitig einfielen, wobei sie sich die Hände reichten.

Neben wirklich komischen Parthien des alten Schauspiels findet sich

auch wieder Manches, das nur durch den Sprachgebrauch uns so naiv und unpassend erscheint; z. B. spricht Christus vom Kreuze herab: Johannes, lieber Neffe mein. Dieser sagt wieder: Maria, liebe Muhme mein. Gott Vater, der im Himmel die Kreuzigung verschlafen hat und mit derbem Wort von einem Engel geweckt wird, ruft aus: der Teufel solle ihn holen, wenn er etwas davon gewußt habe, u. s. w. Dabei allerdings kam es wohl auch vor, daß man denjenigen, der den Christus spielte, so lange am Kreuze hängen ließ, bis er vor Anstrengung und Ermattung wirklich gestorben oder dem Tode nahe war; nicht weniger schlimm erging es hie und da dem Darsteller des Judas; gar häufig verbrannten sich die Teufel beim Herausfahren aus dem Höllenrachen den Hintern; oft auch stürzten die Bühnen, Brücken, Gerüste und Dächer, worauf die Zuschauer zusammen gedrängt waren, ein oder geriethen in Brand, so daß viele Menschen dabei ihr Leben verloren und das Lustspiel unter Jammer und Wehklagen schloß.

3) Die Fastnachtsspiele.

In dem langen Kampfe um Sitte und Sprache, um alte Gewohnheiten und Gebräuche, begannen sich allmälig von den geistlichen Stoffen die weltlichen völlig abzulösen, so daß fortan jede Gemeinschaft zwischen ihnen aufhört, und diese in den Fastnachts-, Kirmeß- und Jahrmarktsspielen selbstständige Pflege und Ausbildung finden. An der Stelle religiöser Erbauung erscheint in ihnen der derbe Witz und ausgelassene Humor, leider aber oft auch die ganze Rohheit einer naturwüchsigen Zeit. Halten wir von den genannten Spielen die Fastnachtsspiele, aus denen sich unser Lustspiel entwickelte, vorläufig als die wichtigsten unter ihnen fest. Der Sinn für dramatische Gebilde ist unserer Nation eigenthümlich, wie der für die Musik. So haben wir denn auch unsere wirklich volksthümlichen Spiele, namentlich die Fastnachtsspiele, nicht von andern Völkern erlernt, sondern selbst erfunden. Die zünftigen Handwerker vor geöffneter Lade, die zechenden Brüder beim Weinkruge, fanden ihre Lust daran, stundenlang gegebene Redeformeln wie im Spiel zu reproduciren; mit den Worten wechselten bald mimische Bewegungen. Sich in solch Vorgeschriebenem, Engbegrenztem frei und sicher bewegen zu können, bot besonderes Vergnügen und man war stolz darauf, das eigene Wesen der überlieferten Form anpassen zu lernen. Aus äußerlich gebotenen Anlässen setzten sich so längere dramatische Handlungen

von selbst zusammen; Gelegenheit dazu bot ein reiches und reges Volksleben genugsam dar. Aus dem engen Raum der Innungshäuser und Herbergen treten diese dramatischen Gebilde bald hinaus auf die Straße, ein in die Gesellschaft.

Kleine Verbindungen junger Leute, zuweilen nur aus zwei, oft auch aus zwölf und mehr Personen bestehend, durchzogen zur Faschingszeit die Städte; leicht vermummt, als wilde Männer oder abenteuerliche Bettler angethan, oder auch allegorische Figuren darstellend; Männer in Frauentrachten, die Jugend des Alters Schein borgend, alle erfüllt von Muthwillen und toller Lust, so schweiften sie von Haus zu Haus, namentlich gerne die geräumigen Wohnungen der reichen Leute aufsuchend, wo Spenden an Eßwaaren und Getränken, wohl auch an Geld zu erwarten waren. Um das Interesse zu erhöhen, wurden Verse gesprochen oder gesungen, kleine Stoffe in Rede und Gegenrede gebracht, wozu vielfältig umlaufende Sprüche, Priameln und Räthsel genug der Anknüpfungspunkte boten. Eigenthümlich ist es, daß in den Fastnachtsspielen nicht vorzugsweise charakteristische Züge einzelner unsittlicher Individuen (Geizige, Heuchler, Buhler u. dergl.) verspottet werden, sondern immer die Thorheiten und Schwächen ganzer Genossenschaften. So gaben außer Pfaffen, Aerzten, fahrenden Schülern u. s. w. die Scenen des Hauses und täglichen Lebens, die Beziehungen zwischen Eheleuten, zwischen Herrschaften und Gesinde, die komischen, meist betrügerischen Vorfälle beim Handel, auf dem Markte oder vor Gericht, die nach dem Aufblühen der Städte so allgemein Mode gewordene Verhöhnung des Bauernstandes, endlosen Stoff zu immer neuen Gebilden des Witzes und der Laune. In der Folge ging man einen Schritt weiter und griff entweder aus dem gewöhnlichen Leben hinaus, indem man Gegenstände der Sage oder alte Erzählungen, namentlich die des Boccaccio dramatisirte[8]) oder auch die Gelegenheit wahrnahm, die Zeitzustände satyrisch zu critisiren und an ganzen Stadtcommunen oder einzelnen Ständen und Persönlichkeiten sein Müthchen zu kühlen.[9]) Mit den Worten wechselten Gesänge und Tänze. Da der Besuch der schwärmenden Haufen in einem Hause nie lange dauern konnte, so mußte in Rücksicht auf die beschränkte Zeit die Dichtung immer kurz, treffend und leicht verständlich sein. Die meisten derartigen Spiele sind wohl in Nürnberg und Augsburg, überhaupt in den fränkischen und schwäbischen Reichsstädten entstanden. Ausgezeichnet als Dichter jener Zeit, insbesondere auf dem Gebiete der Fastnachtsspiele, waren der Wappen=

dichter und spätere Mönch des Predigerordens Hans Rosenblut, genannt der Schnepperer, um 1450[10]) und Hans Folz aus Worms, Barbierer, um 1480,[11]) beide zu Nürnberg wohnend, sowie Nicolaus Mercatoris, ein Holsteiner. Die meisten Fastnachtsspiele verloren leider gar bald den Sinn für Sitte und Ordnung und arteten in gänzliche Rohheit und Unzucht aus; namentlich wurden die geschlechtlichen Verhältnisse im schamlosesten Scherze ausgebeutet. Die deutsche Derbheit versank im tiefsten Schmutze; jeder Sprechende ward zum Schwein, jeder Witz zur Zote.

Diesen Ausschweifungen sollten die sogenannten Moralitäten, d. h. allegorische Darstellungen, welche bestimmt waren, veredelnd auf die Sitten einzuwirken, entgegentreten. Hauptfiguren darin waren: der Teufel und das Laster, jener in ein zottiges Thierfell gekleidet, mit langer, rother Nase, mit Schweif und Pferdefuß, dieses als eine Art Hanswurst, in langem, bunten Gewande mit einer Peitsche in der Hand und rohen Witzen im Munde. Daneben agiren die Tugend, Wahrheit, Gerechtigkeit, die sieben Todsünden u. dergl.; selbstverständlich endet jede Vorstellung mit dem Siege des Guten und der Bestrafung des Bösen.

4) Das Singspiel im Jahrhundert der Reformation.

Die Reformation ist nicht nur der Abschluß des Mittelalters, dessen Widersprüche sich in ihm versöhnen, sondern sie ist auch der Zeitpunkt der Wiedergeburt unseres Volkes zu einem reicheren Sein und Leben, der Moment, in welchem die Selbstherrschaft des Geistes fessellos seine gewaltigen Flügelschläge beginnt. Nach langen Jahrhunderten traurigster nationaler Zersplitterung wird durch sie zum ersten Male ein gemeinsames Interesse erweckt, sie ist das erste nationale Ereigniß überhaupt, das den Begriff einer deutschen Nation lebendig zu machen und zu erhalten vermochte; durch sie wurde die größte Frage aller geschichtlichen Entwicklung aufgeworfen, die Frage der geistigen Freiheit, und diese Frage war es, die nicht mehr einzelne Klassen und Stände, einzelne Kasten und Körperschaften, sondern in gleicher Weise das ganze Volk berührte und von jedem Einzelnen mit gleicher Lebhaftigkeit erfaßt wurde.

Sie war es auch, die der Dichtung ein frisches Erblühen, einen unmittelbar menschlichen und persönlichen Inhalt gab; sie gab uns

aber auch eine neue Geschichte und durch sie neue ergreifende Stoffe für das Schauspiel.

Die mittelalterliche Dichtung, im bürgerlichen Meistergesang verknöchert und zu leerem, inhaltlosen Reimgeklingel zusammengeschrumpft, ohne Leidenschaft und menschliches Fühlen und Empfindung verschwindet von jetzt an, und über der jungen sprossenden Saat des Reformationszeitalters erhebt sich aufjauchzend in schmetterndem Liede die Lerche des Volksgesanges. All die unvergänglichen Gefühle der menschlichen Brust: Liebe, Schmerz, Andacht, Hoffen und Sehnen, alles was das zu selbstständigem Bewußtsein erwachte Individuum erfüllt und bewegt, finden Ausdruck in Wort und Ton. Die ganze Zeit gewinnt in der Spannung einer gewaltigen geschichtlichen Krisis ein dramatisches Ansehen; gewaltige Persönlichkeiten: Kaiser Max, Sickingen, Hutten, vor allen andern aber Luther, erheben sich mit dramatischer Lebendigkeit auf dem bewegten Grunde der Geschichte; man braucht die Zeit nur abzuschreiben, um das ergreifendste Drama fertig zu haben. Indem die Reformation die starren Unterschiede zwischen Geistlichem und Weltlichem bricht, tritt auch das Drama aus dem Dienste der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker heraus und wird jetzt erst zum wirklichen allseitig anregenden und fesselnden Volksschauspiele.

Wenn wir in der letzten Zeit die Ausdrücke Schauspiel, Drama u. s. f. häufiger gebraucht haben, als das Wort Singspiel, so darf dieß nicht zu dem Glauben verleiten, daß wir dabei unsere Aufgabe aus dem Gesichte verloren und nur eine allgemeine Theatergeschichte im Auge behalten hätten. Insoferne Gesänge und Tänze fast in allen dramatischen Darstellungen des 15. Jahrhunderts vorkommen, gehört auch weitaus der größte Theil der Bühnendichtungen, obgleich man unter ihnen einen Unterschied nach unserm Sinne nicht machte, in die Klasse der Singspiele, wenn man überhaupt dramatische Produktionen, in denen allenthalben musikalische Bestandtheile sich vorfinden, so nennen darf. Die verschiedenen Bezeichnungen für dramatische Poesieen sind daher hier immer nur vom Gesichtspunkt des Singspiels aus gebraucht und die im Anhange angeführten Spiele sind auch nur solche, in denen sowohl Gesänge, als auch Tänze oder Aufzüge vorkommen.

Erst seit der Zeit Hans Sachsens wird überhaupt ein namhafter Unterschied in der Benennung der Spiele, obwohl auch hier noch sehr willkürlich in Anwendung gebracht. Bis dahin unterschied man nur zwischen geistlichen und Fastnachtsspielen; eine Eintheilung der ersteren

in Akte war eben erst gebräuchlich geworden. Hans Sachs aber unterscheidet nun auch Komödien und Tragödien.

Wir haben oben davon gesprochen, wie ein entschiedener Fortschritt und größerer Ernst im Schauspiele erst wieder in den Zeiten der Reformation zu erkennen ist. Die Rohheiten und Unflätereien der bisherigen Fastnachtspossen, in denen nur das Gröbste und Unreinste schließlich Platz gefunden hatte, verschwinden fast mit einem Male oder erscheinen wenigstens bedeutend geläutert und modificirt. Der Geist, der die Dichtungen dieser Periode erfüllt, wird ein durchaus anderer, ein reinerer und höherer, und bleibt es auch bis dahin, wo die fremden Einflüsse in Deutschland übermächtig zu werden beginnen.

Zunächst geht jetzt die Belebung des Schauspiels von der Schweiz aus, wo es das ganze Jahrhundert hindurch als wirkliches Volksvergnügen angelegentlichst gepflegt wird und die besten Köpfe dafür thätig sind, vor allen Manuel und Gengenbach, und wo sich bis zur Stunde die Lust am Volksschauspiel am lebendigsten erhalten hat. [12]) Noch alljährlich werden dergleichen Aufführungen dort veranstaltet, in welchen oft 900—1000 Mitwirkende beschäftigt sind. In wahrhaft großartiger Weise führen die Schweizer bei solchen Gelegenheiten die glorreichsten und wichtigsten Momente aus der Geschichte ihres Landes der neuen Generation vor — gewiß die würdigste Anwendung des Volksschauspiels und zugleich ein vortreffliches Mittel, den alten Heldengeist und Freiheitssinn des Volkes wach zu erhalten. Die schweizerischen Dichtungen fanden nun im Elsaß und am Rhein hinab Verbreitung. Selbstständig gepflegt und verarbeitet, finden wir die neuen Stoffe um diese Zeit auch in Sachsen; von hier aus macht sich ein weitgreifender Einfluß und der reformatorische Charakter der Schauspiele über ganz Mitteldeutschland, Hessen, Brandenburg, Pommern und Preußen hin geltend. Sowohl durch Luther, [13]) als auch durch die sächsischen Churfürsten wurden sie eifrig begünstigt und aufgemuntert und durch sie zur Förderung und Verbreitung der kirchlichen Bewegung nicht wenig beigetragen. Wiederum sind die Gegenstände meist aus der Bibel genommen, jedoch in unmittelbarste Verbindung mit den mächtigen Fragen der Zeit gebracht und nicht selten finden wir die Bühne zum Schauplatz für das dogmatische Gezänke der streitenden Partheien ausersehen. Fast alle Dichter des Jahrhunderts hatten sich der Reformation angeschlossen; [14]) selbst durch Bayern hin und in Oesterreich bis nach Wien hinab, lassen sich die Spuren dieser im Geiste der neuen

Lehre gedachten und geschriebenen Schauspiele verfolgen. [15]) Die Dichter der Schweiz gehören fast alle dem Bürgerstande an, in Deutschland sind es häufiger Geistliche und Schulmänner. Dort wurden die Stücke auch nur von Bürgern gespielt, hier, wo oft noch pädagogische Zwecke damit verbunden waren, gewöhnlich von Studenten und Schülern. Die Theilnahme, welche die dramatischen Darstellungen allerorts fanden, war noch immer eine außerordentliche. Man kam aber auch der schaulustigen Menge in jeder Weise entgegen, und die Aufführungen wurden so großartig und prächtig ausgestattet, als es die Umstände nur erlaubten; dabei waren die Stoffe immer so gewählt, daß sie allseitig interessiren mußten und man ihrer durchgreifenden Wirkung im Voraus versichert sein konnte; ein glücklicher und sicherer Takt in der Wahl der Sujets kennzeichnet noch diesen ganzen Zeitraum.

Noch immer gab es Vorstellungen, welche die Dauer mehrerer Tage beanspruchten und eine Unzahl von Mitwirkenden erforderte. Im Jahre 1467 ließ der Rector Enolph Presbyter in Frankfurt a./M. die Passion Christi mit 200 Personen, 1468 ebendaselbst der Rector Bach das jüngste Gericht mit der gleichen Zahl von Mitwirkenden aufführen; aber 1498 fand in derselben Stadt ein acht Tage andauerndes Passionsspiel statt, in welchem 265 Personen beschäftigt waren. Das Stück: Vom Ursprung löblicher Eidgenossenschaft von M. Stettler 1605 in Bern verfaßt, hatte 20 Aufzüge. Im Spil vom König Saul und dem Hirten David, das am 5. August 1571 zu Basel gegeben wurde, wirkten 100 redende und 500 stumme Personen mit. In der Geschichte des heil. Wilhelm 1596 zu Luzern dargestellt, 99 Personen. In der drei Tage spielenden Historie: Vom Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte von J. Rasser, 1574 zu Ensigheim aufgeführt, waren 162 Personen thätig.

Nicht in gleichem Maaße wie in der Schweiz, am Rhein und in Mitteldeutschland, aber immerhin nicht unbedeutend, ist die Theilnahme an den Bühnenspielen in Niederdeutschland; ihre Blüthezeit daselbst dauert vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. [16])

Nicht alle Dichtungen, welche die äußere Form der Schauspiele trugen, waren auch zugleich zur Aufführung bestimmt und geeignet. Man liebte es, die ernstesten und gelehrtesten Abhandlungen, um sie möglichst populär zu machen, in der Form von Dialogen niederzuschreiben; daher haben viele Werke, die wir als Schauspiele behandelt sehen, nur den Zweck, eine „nützliche, fruchtbarliche und lustige" Lektüre zu sein. [17])

Unter den Volksschauspielen dieser Periode[18]) zeichnen sich namentlich die Basler durch sinnreiche Einflechtung der Gesangsstücke aus; aber auch die Betheiligung der Instrumentalmusik beginnt schon selbstständiger zu werden. (16. 18.) Wenn keines der Schauspiele, die ihre Chorgesänge in den Text beigedruckt haben, besondere Instrumentalpartien angibt, so darf das nicht zu dem Glauben verleiten, als ob Instrumente bei der Aufführung überhaupt ausgeschlossen gewesen wären. Nach der Sitte der Zeit wurden noch immer die Singstimmen entweder nur durch die Instrumente verstärkt, oder fehlende durch irgend ein Instrument vertreten.

Der fruchtbarste und talentvollste Schauspieldichter dieses Jahrhunderts, bei dem sich aber nur in den seltensten Fällen Gesänge und Tänze eingeflochten finden, ist **Hans Sachs** zu Nürnberg (1494—1576); von einem andern Nürnberger, **Jakob Ayrer** († 1605), haben wir ebenfalls eine größere Anzahl von Fastnachts- und Singetsspilen,[19]) die aber schon unter dem Einflusse fremder, besonders englischer Vorbilder entstanden zu sein scheinen. Ueberhaupt ist die Zahl der im 16. Jahrhundert geschriebenen Schauspiele eine sehr große; es überragt an Produktivität das vorhergehende ebenso sehr, wie es selbst hierin vom nachfolgenden weit überflügelt wird.

Um den Erfolg der protestantischen Dichtungen und Darstellungen paralysiren zu können, begann man nun auch katholischer Seits Schauspiele aufzuführen, und besonders boten die Jesuiten alles auf, um die schaulustige Menge zu sich heranzuziehen. Der Pomp ihrer theatralischen Aufführungen, der möglichste Aufwand von Mitteln und Versen, den sie machten, die große Abwechslung der Scenerie in ihren Stücken lockten Tausende von Zuschauern an. Mit dem ihnen eigenthümlichen Instinkt der Schlauheit wußten sie alles für ihre Zwecke zu benützen, was den Sinnen zu schmeicheln, das Herz zu bezaubern, das Volk zu berücken vermochte. Die von ihnen gewählten biblischen und geistlichen Stoffe waren bereits so mit weltlicher Zuthat verbrämt, so auf Augenlust und Sinnenkitzel berechnet, daß die nüchternen Spiele, die man sonst in Deutschland bieten konnte, vollständig dagegen verschwinden mußten. Wen ihre Predigten kalt gelassen, ihre Grundsätze zurückgestoßen hatten, den gewann der Zauber ihrer Melodieen, der Glanz und die reiche Ausstattung ihrer Säle; ihren Spielen verdanken (das Einzige, was ihnen nachzurühmen ist) der Bühnenmechanismus und der scenische Apparat, die Maschinerien u. s. f., erhebliche Fortschritte.

Kaiser und Könige verschmähten es nicht, unter den Zuschauern zu sitzen; die Söhne der edelsten Adelsgeschlechter, in katholischen Ländern fast alle Jesuitenzöglinge, waren mit der Darstellung der verschiedenen Rollen betraut. Die Dichtungen waren wieder zufolge der bekannten Consequenz der Kirche, für die der Orden thätig war, in lateinischer Sprache abgefaßt; damit die Zuhörer sich aber mit Inhalt und Fortgang der Handlung bekannt machen konnten, vertheilte man vor dem Spiele deutsche Programme mit den nöthigen Erklärungen und Uebersetzungen.[20])

Diesen Jesuitencomödien treten nun die Schauspiele der Humanisten, besonders der 1538 zu Straßburg gegründeten Academie gegenüber, die nicht nur in lateinischer, sondern sogar auch in griechischer Sprache verfaßt waren, und die nicht allein die Tendenz hatten, der Sache der Reformation zu dienen, sondern zugleich auch Zeugniß von der Gelehrsamkeit ihrer Verfasser ablegen sollten; wie denn überhaupt in dieser ganzen Periode die Geister von der subtilsten Speculation beherrscht werden, so daß endlich auch an die Stelle der naturgemäßen Kunst die Künstlichkeit der Gelehrsamkeit tritt. Gewöhnlich wurden die dramatischen Darstellungen der Straßburger Academisten zur Zeit der Johannismesse mit großer Pracht in Scene gesetzt, und die gelehrtesten Männer wetteiferten in Dichtungen dafür. Auch hier wurden kurze deutsche Inhaltsangaben in poetischer Form unter das Publikum vertheilt.

Neben dieser gelehrten Dichtung, zum Theil noch mit ihr verschwistert, jedoch bereits in Abnahme begriffen, geht die bürgerliche, volksthümliche einher. Aber selbst die hauptsächlichsten Vertreter derselben J. Fischart († 1589) und W. Spangenberg, aus Mansfeld († nach 1621) kämpfen vergebens gegen ihren allmäligen Verfall an. Einerseits wird der Zwiespalt zwischen lebendiger Volkspoesie und gelehrter Bücherdichtung täglich größer und merkbarer, anderseits bedroht und untergräbt die gewerbs- und handwerksmäßige Dichtung, ohne selbst innern Werth und besondere Bedeutung zu haben, die volksthümliche immer mehr. Im Verlauf des Jahrhunderts und mit dem Beginne des neuen machte der eisige Sturmwind der Glaubensspaltung, Kriege, Zwiste und Gezänke aller Art, für eine geraume Zeit alle Blüthen ächter Poesie und Kunst ohnedem erstarren; eine gewisse Verwilderung der Geister reißt allenthalben wieder ein und macht sich in der Literatur durch eine Unzahl von derben Satyren und Schmähschriften, von Schandbildern und andern ähnlichen Erzeugnissen bemerkbar.

Das Volksmäßige fällt nicht nur in Verachtung, es wird sogar

verfolgt; in der Poesie sucht man die lebendige Form zur starren Formel umzuprägen, den natürlichen einfach menschlichen Inhalt durch kalte Ersatzmittel zu verdrängen.

Im Verlaufe des Jahrhunderts drängen sich überhaupt die kirchlichen Streitigkeiten in den Vordergrund; der positive Inhalt des ganzen Zeitraums legt sich nach seiner weltlichen Richtung nur noch im geächteten Volksliede, nach seiner geistlichen im Kirchenliede dar. Unter diesen Verhältnissen und als Kind seiner Zeit mußte auch das Drama sich der jeweiligen, namentlich der kirchlichen Bewegung anschließen. So lange noch biblische Stoffe dramatisch behandelt wurden, sehen wir sie von allen Religionspartheien gleicherweise gedeutet und ausgebeutet und nur den Sonderinteressen dienstbar. In der Musik, wo weltliche Elemente nun vorwiegend werden, kennzeichnet sich der italienische Einfluß, aber in Deutschland, wie in Italien, ist die musikalische Darstellung noch weit davon entfernt, dramatisch zu sein; mehrstimmige Chorsätze legen sich breit zwischen die Handlung hinein, entbehren aber noch lange des sinnlichen Reizes und des südlichen Zaubers, der sich bereits in den Werken der welschen Meister zu offenbaren beginnt.

5) Die ersten Comödiantenbanden in Deutschland.

Bisher hatten in den Städten die Bürger und Handwerker, oder die Schüler der Gelehrtenschulen die Schauspielergesellschaften gebildet. Niemand wurde seiner Mitwirkung wegen geringe geachtet, und wenn es auch nicht mehr Sitte war, daß die angesehensten Personen sich zu der Ehre, mitspielen zu können, herbeidrängten und längst nicht mehr den Spielen, wie zu der Zeit, da der Clerus dieselben noch leitete, ihr warme Theilnahme schenkten, so war es doch immerhin der bessere Theil der Bevölkerung, der sich mit der Darstellung der Dramen befaßte. In vielen Reichsstädten gab es unter der Bürgerschaft ganze Schauspielerinnungen, an andern Orten hatten die Meistersängerschulen, oder einzelne Zünfte das Privilegium, Schauspiele aufführen zu dürfen. Eine solche Schauspielerinnung bestand bis in die neuere Zeit in Kaufbeuren in Schwaben; ihre Jahrbücher reichen bis zum Jahr 1540 zurück. Zu Neurode, in der Grafschaft Glatz, hatten die Tuchmacher, zu Frankfurt a./M. die Meister und Gesellen des ehrsamen Schuhmacherhandwerks, zu Freiburg, im Breisgau, die Metzger das Recht, dramatische Spiele geben zu dürfen.[21]) Außerdem war es üblich, daß die Schüler der Gym-

nasien, oder wo Universitäten bestanden, die Studenten, regelmäßige Theatervorstellungen veranstalteten. So mußte in Magdeburg die Schuljugend wenigstens einmal im Jahr „auff Herrn Meß eine lateinische Comödie vor den Schulherrn agiren, um profectus in litteris zu zeigen; dann ward dem ganzen sitzenden Rate auf dem Rathause eine deutsche Comödie vorzuspielen und damit auch zu allerletzt menniglich, beid' gelehrt vnd vngelehrt, Burger, Bawr vnd alle man den profectum, wachs vnd zunemmen der Schulen sehen vnd erfahren, Auch ein jeder desto mehr lust, die seinen zur Schulen zu halten haben muge, wurde solche Comödie ferner öffentlich vnter dem freien Himmel für jedermann agiret vnd gespilet" (1561). Ebenso war es in andern Städten, in Leipzig, Straßburg, Nürnberg u. s. w. gehalten.

Diese Schulcomödien, die sich an vielen Orten bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts erhielten, waren meist Dichtungen, ohne irgend welchen poetischen Werth und häufig von einem so abstoßenden Inhalte, daß es uns unbegreiflich erscheinen muß, wie man dergleichen in Schulen und durch die Jugend darstellen lassen konnte. Wie das geistliche Schauspiel aus den praktischen Einrichtungen des Gottesdienstes, so entstand die Schulcomödie zunächst aus den praktischen Bedürfnissen der Schule. Die Schüler sollten lateinisch lernen und durch die Aufführung zeigen, daß ihre Fortschritte den allgemeinen Erwartungen entsprachen. Die Stoffe, am Anfange der Bibel entlehnt, wurden bald auch aus der Geschichte, der Mythologie, dem Leben, besonders dem Studienleben gewählt und man war zuletzt nur noch darauf bedacht, gewisse moralische Gesichtspunkte festzuhalten. Wie aber früher schon das lateinische geistliche Drama sich nicht zu halten vermochte, so auch jetzt nicht die lateinische Schulcomödie; zuerst finden sich in sie nur einzelne Scenen in deutscher Sprache eingeschoben, bald jedoch wird das Lateinische ganz verdrängt und die Stücke werden deutsch gespielt.[22])

Alle diese Einrichtungen erhielten einen gewaltigen, ja tödtlichen Stoß, als die gewerbsmäßigen Comödianten auftraten und einzelne Truppen derselben an fürstlichen Höfen und hie und da auch in größern Städten gehalten wurden. Zuerst waren es brabantische und holländische Banden, die nach Deutschland herüber kamen, dann englische; aus den norddeutschen Seestädten, wo sie zuerst spielten, kamen sie auf ihren Wanderzügen erst später auch nach Oberdeutschland. Man nannte dergleichen ambulirende Truppen im Laufe der Zeit schlechthin englische Comödianten; sie waren zugleich Tänzer, Fechter, Equilibristen und Gaukler.

Als ihre Vorläufer sind die sogenannten englischen Instrumentisten zu betrachten, deren schon 1586 Erwähnung geschieht; in diesem Jahre erbat sich Kurfürst Christian II. von Sachsen eine Gesellschaft derselben vom Könige von Dänemark, die zugleich gute Springer, d. i. Tänzer sein sollten.

In England war die Bühne bereits in höchster Kunstblüthe, ehe man in Deutschland eine derartige Entwicklung nur ahnen konnte. Unter Eduard VI. Regierung (1547—53) wurde das erste Lustspiel von N. Udall: Ralph Roister Doister gedichtet und aufgeführt; 1561 das erste Trauerspiel von Th. Sackville und Th. Norton: Ferrex und Porrex oder die Tragödie von Gorboduc. Zwischen 1570 und 80 entstanden in London die ersten stehenden Bühnen und schon unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1606) zählte diese Stadt 17 privilegirte Theater. R. Green (1560—92) und Chr. Marlowe (1563—93) dichteten bereits eine Anzahl von Stücken, die bis zur Stunde bleibenden Werth behielten und ihnen gesellte sich in kurzer Zeit W. Shakespeare (1564—1616) mit seinen unerreichten und herrlichen dramatischen Schöpfungen.

Nach dem Vorbilde der englischen begannen sich nun auch in Deutschland Schauspielertruppen zu bilden; hier wie dort trieb man die Kunst als Erwerbszweig. Die Darstellungen, namentlich die der fremden Gesellschaften, waren in der ersten Zeit mit großem Aufwand bezüglich des Costüms, der Decorationen und aller denkbaren scenischen Zuthaten, ausgestattet, aber die aufgeführten Stücke sind in einer rohen und schlechten Sprache abgefaßt und voller Gemeinheiten und unanständiger Akte, die in einer frechen und anstößigen Weise vor die Augen des Publikums gebracht wurden.[23]) Damit war dasjenige niedergerissen, was so lange vom Volke gewahrt worden und im letzten Jahrhundert ohnedem zu erhöhterem Bewußtsein gekommen war: Zucht und Sitte. Die alte Ehrbarkeit des Schauspielerstandes ging zu Grunde und es begann die bis zur neuesten Zeit fortdauernde moralische Mißachtung desselben. Man könnte hier allerdings einwenden, daß manche der Vorwürfe, wie die eben ausgesprochenen, auch den alten deutschen Spielen gemacht worden waren; allein man muß bedenken, daß sich die alten ausgearteten geistlichen Dramen längst überlebt, daß die früheren Fastnachtsspiele nicht nur allenthalben in Abnahme begriffen waren, sondern auch überhaupt mit den zunftmäßig gepflegten Schauspielen des 16. Jahrhunderts nichts zu thun hatten, und daß seit der Reformation das sittliche Leben des

deutschen Volkes in jeder Weise gehoben und geläutert sich darstellt. Die strenge Zucht und Ehrbarkeit innerhalb der Innungen selbst, der Ernst der Zeit, der frische, kräftige, geistige Aufschwung, den das Leben und die Dichtung bis zum Ende des 15. Jahrhunderts offenbarte, hatte Werke erzeugt, die in ihrer maßvollen Würde und in ihrem kernigen Gehalte ebenso contrastirten gegen die verkommenen Produkte der frühern, als gegen die demoralisirten der nachfolgenden Zeit. Es ist selbstverständlich, daß der soeben angedeutete Verfall der Kunst nicht plötzlich eintrat. So lange nur noch wenige Gesellschaften bestanden und so lange eine gewisse Würde von denselben behauptet wurde, kam es häufig vor, daß man die einziehenden Schauspielertruppen mit Ehrenbezeugungen an den Grenzen der Stadt einholte und sie reich beschenkt wieder ziehen ließ. Aber gar bald änderte sich dieß; verkommenes Gesindel aller Art fand sich bei den Comödiantenbanden zusammen; die größte Zuchtlosigkeit und Liederlichkeit kennzeichnete alle ihre Mitglieder, Elend und Armuth begleiteten sie auf allen Wegen; dabei waren schließlich die künstlerischen Leistungen dieser demoralisirten Truppen so gesunken, daß keiner der bessern Dichter dieses Zeitraums die Aufführung seiner Stücke ihren „charlatanischen" Bühnen, die gar so „plebeisch" waren, mehr anvertrauen wollte.

Die ersten Fürsten in Deutschland, die sich stehende Comödiantentruppen hielten, waren Landgraf Moriz von Hessen-Kassel, der für die Vorstellungen derselben 1605 sogar ein eigenes Theater in Gestalt eines Circus, prächtig gemalt und ausgeschmückt, erbauen ließ und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg (1605), der selbst eine Anzahl von Schauspielen und Singecomödien (auf welch letztere man sich ebenfalls stark verlegte) verfaßte.[24]) 1615 erhielt ein gewisser Junker H. von Stockfisch, der als Schauspieler am brandenb. Hofe mit 220 Thl. Gehalt und freier Station angestellt war, vom Churfürsten Johann Siegmund den Auftrag, eine Compagnie Comödianten, und zwar solche aus England und den Niederlanden anzuwerben und noch 1659 spielte ein gewisser Jos. Jori, der den Titel eines Englischen und Churfürstlich Heidelbergischen Comödianten hatte, in Wien. Mit dem Ausbruch des 30jährigen Krieges hört das Schauspiel ganz auf, Volksbelustigung vom frühern Standpunkte aus zu sein; nur in sehr entlegenen, vom Kriege unberührt gebliebenen Gegenden, und deren gab es ja leider nur sehr wenige, dauern die volksmäßigen Spiele fort. Als man nach dem Friedensschlusse es wieder wagen konnte, frühere Vergnügungen und Be-

schäftigungen aufzunehmen, machten sich bereits neue Kunstanschauungen, die der alten Weise schroff entgegentraten, zu sehr geltend, als daß einzelne Versuche, zu ihr zurückzukehren, noch günstigen Erfolg gehabt haben könnten. Fremde Einflüsse, von allen Seiten hereinbringend, wurden auch auf dem Gebiete der Poesie zu mächtig, und das volksthümlich deutsche Element durch sie völlig erstickt.

Naturgemäß mußte die Behandlung biblischer Gegenstände von dem bisher festgehaltenen Gesichtspunkte aus ganz aufhören; in den wenigen Proben, die nach dieser Richtung hin uns noch vorliegen, vermißt man ebenso wohl die frühere Unbefangenheit und die alte Sicherheit in der Wahl der Stoffe, wie die ehemalige Theilnahme der schaulustigen Menge an den Vorstellungen.[25]) Mit den Volkscomödien verkümmern auch die Schulcomödien, bis sie endlich, wie jene, nach und nach ganz in Abnahme kommen. Dagegen eröffnen die Aufführungen gewerbsmäßiger Comödianten und die Theilnahme der Höfe für dieselben dem Schauspiele eine andere Bahn. Die Künste treten in den Dienst der Fürsten. Jeder Hof und jedes Höfchen hält sich seinen Gelegenheitsdichter, d. h. einen lächerlichen Lobhudler, halb Narr, halb Gelehrter; gering geschätzt von denen, die er preisen und verherrlichen soll, verachtet von dem Volke, dem er abwendig geworden ist. Diese Hofpoeten lassen nun keine Gelegenheit mehr vorübergehen, jedes freudige Ereigniß nicht nur mit bombastischen Dichtungen, sondern auch mit hofmäßigen Schauspielen zu feiern, aus denen einerseits die sogenannten Hof- und Staats-Actionen, — barocke, zwitterhafte Stücke, in deren kolossaler Formlosigkeit, wie in einem verzehrenden Strudel, alle übrigen Gattungen sich auflösen, — anderseits die Opern hervorgehen — Schauspiele mit Musik, die den verweichlichten und üppigen Neigungen des Zeitalters in bereitwilligster Weise entgegenkommen, und mit deren Dichtung bald Alles beschäftigt ist, was einen Vers zu drechseln weiß. Namentlich sind es die Städte und Höfe: Wolfenbüttel, Braunschweig, Halle, Weißenfels, Römhild, Bayreuth, Leipzig, Nürnberg und Hamburg, wo dergleichen Vorstellungen zu besonderer Blüthe und Zeitigung gelangen. Es ist überhaupt eine eigenthümliche Zeit, diese Zeit nach dem großen Kriege, schmachvoll und tröstlich zugleich. Schmachvoll, weil wir leider zugeben müssen, daß der Deutsche ganz jeder eigenen Würde vergißt und sich verächtlich dem fremden Einflusse fast ohne Widerstand beugt; tröstlich, weil es ihm doch wieder möglich wurde, sich aus ihrer Erniedrigung zu erheben. Das volksthümliche Element in Stoff und Form mußte

unter den obwaltenden Verhältnissen ganz untergehen. Wenn in der dramatischen Dichtung überhaupt mehr als in jedem andern Zweige der Poesie der Geist der Zeit sich ausspricht, so können die Schlüsse von den dramatischen Produkten dieser Periode auf die volksthümlichen Verhältnisse nur die traurigsten Folgerungen zulassen. „Das Volk, ausgeschlossen im Lauf der Zeiten von aller Berührung und Gemeinschaft mit den Großen, den Herren der Nation, gab auch das letzte Restchen von Eigenthum und Freiheit, alle seine volksthümlichen Gestalten und Elemente, seine ganze nationale Anschauungsweise völlig preis, um wenigstens auf den Brettern noch Kaiser, Könige, Fürsten, überhaupt Personen von hohem Rang sehen, im Schauspiele noch berühmten Helden, blutdürstigen Tyrannen, nöthigenfalls auch gräulichen Verbrechern und Bösewichtern nahe sein zu können. Es ging da wie überall in Deutschland; wo von geplünderter Freiheit noch irgend ein Restchen geblieben war, trug man kein Verlangen, es festzuhalten oder anzubauen; man war so heruntergekommen, gleichsam selbst so überzeugt von der eigenen Nichtsnutzigkeit, daß man in einen Spiegel der eigenen Zustände gar nicht mehr zu schauen begehrte. Unter diesen Verhältnissen also entstanden, eine Nachäffung der höfischen Spiele, die Hof- und Staatsactionen, die zuletzt nichts sind, als eine lockere Zusammenstellung großer historisch-politischer Allegorien und Festlichkeiten, stelzfüßiger, blutdürstiger und gelehrter Scenen, denen sich allerhand opern- und balletartige Zuthaten, allegorische Figuren, langgeschnörkelte Arien, künstlich geordnete Chöre und Tänze, Festzüge, Illuminationen und Feuerwerke in größtmöglichster Mannigfaltigkeit anreihten. Von dramatischer Anordnung war darin keine Spur zu finden, die stärksten Effekte, die crassesten, unwahrscheinlichsten Situationen, die handgreiflichsten Uebertreibungen waren das willkommenste; das Publikum, das dicke Nerven mitbrachte, wollte nicht sanft berührt und leise gekitzelt sein, nein, derb gestriegelt wollte es werden. Diese Ausgeburten der Zeit verdrängten allmälig mit Ausnahme der Oper alle andern theatralischen Gattungen; die dramatischen Darstellungen hatten sich aufgelöst in ein wüstes, formloses Chaos, in eine trübe, wirbelnde Fluth, aus welcher man nichts mehr vernahm, als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirschen der Helden und Tyrannen und die pöbelhaften Witze des Spaßmachers." (R. Prutz.)[26])

Man kennt nur sehr wenige Namen von Schriftstellern, die sich mit der Verfertigung von Haupt- und Staatsactionen befaßt haben.

Von einem gewissen Wetzell sagt man, daß er in zwei Nächten ein Drama vollenden konnte; ein Wittenberger Magister J. G. Ludovici (aus Pommern gebürtig und in Hamburg gestorben) schrieb in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts zahlreiche mit großem Beifall aufgenommene Hof- und Staatsactionen; die Wiener Stücke haben großentheils den als Hanswurst berühmten Stranitzky (Monsieur Straniitzsskii) zum Verfasser;[27]) jeder Schauspieldirektor ließ sich für seine Gesellschaft, sobald er Gelegenheit dazu fand, seine Stücke selbst schreiben, gab dieselben nie aus der Hand, überwachte sie eifersüchtig und hielt sie andern Prinzipalen gegenüber sorgfältig geheim. Vielfach entwarf der Dichter nur den nothwendigsten Dialog, deutete den Fortgang der Handlung nur an und lieferte so kaum mehr, als ein vollständiges Scenarium; die Lücken des Dialogs wurden in extempore ausgefüllt. Derselbe Stoff wurde vielfach bearbeitet; von Karl XII., von Tamerlan, von der Banise und andern beliebten Sujets hatte jede Truppe ihre besonders zugerichteten Arrangements.

Die Stücke selbst zerfielen in zwei Theile, in die eigentliche Handlung und das Schaustück oder die Decoration; zwischen die einzelnen Scenen oder am Schlusse der Acte waren die Pickelhärings- und Hanswurstsscenen eingelegt, die immer extemporirt waren.

Es ist gleicherweise bedauerlich und lehrreich, den mühsamen und beschwerlichen Weg, den das deutsche Schauspiel zu gehen hatte, ehe es auf der Stufe ankam, auf welcher wir es nach seiner Vollendung durch die Heroen unserer dramatischen Dichtkunst endlich wiederfinden, zu verfolgen. Während in Frankreich und Italien den Künsten der Schutz der Höfe zu Theil wird und sie unter diesem Schutze blühen und gedeihen, erliegen sie in Deutschland der schmalen Hofgunst, die ihnen spärlich geschenkt wird, vollends. Allen Erzeugnissen der Poesie des 17. Jahrhunderts ist der Stempel der Demuth, Schmeichelei und eigenen Wegwerfung aufgedrückt. Nicht der Mangel des Ausdrucks, der Form der Darstellung ist es, was uns an ihnen so schmerzlich und widerlich erscheint, sondern der von so großer sittlicher Verkommenheit zeugende Inhalt.

Ehe wir die neue Periode des deutschen Singspiels, die sich nun vorbereitet, betrachten, möge noch einer eigenthümlichen Einrichtung des alten Schauspiels gedacht werden, die noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts beliebt war und in der Darstellung sogenannter Mischspiele oder der Einlage von Zwischenspielen bestand. Von frühen Zeiten her war es Gebrauch und auch jetzt noch wagte man

es nicht, dem Volke das gewohnte Vergnügen vorzuenthalten, zwischen den einzelnen Acten ernster Schauspiele kleinere komische Stücke, Schwänke und Scherze aller Art aufzuführen, oder dergleichen auch wohl zwischen die erschütternden und ernsten Scenen der Tragödien einzuflechten. Dieser Mischmasch von Ernstem und Lächerlichen, von Rührendem und Heiterem, von Würdevollem und Gemeinem stand unter sich in gar keinem Zusammenhang. Die Zwischenspiele, meist trivial, gemein und schmutzig, wurden gewöhnlich im Volksdialekt, das Uebrige, die Reden der Könige, Helden, Prinzen und Prinzessinen in hochtrabendem, schwülstigen und bombastischen Hochdeutsch gesprochen. Diese Zwischenspiele waren nie niedergeschrieben, sondern wurden nur nach vorherbesprochenem Plane von den Spielenden extemporirt. Das war der Ursprung der sogenannten Stegreifspiele. Je lächerlicher diese eingelegten Scenen waren, in je größerem Gegensatze sie sich von dem Hauptstücke abhoben, je derber und belustigender sich Witze und Späße folgten, um so gelungener erschienen sie den Zuschauern. In früherer Zeit waren es einzelne bekannte Persönlichkeiten, welche die stehenden Charaktere des Zwischenspiels bildeten: Bauern, Juden, böse Weiber, Kupplerinen, Pfaffen u. s. w. die englischen Comödianten brachten den Pickelhäring, der sich später in den Courtisan, Harlekin, schließlich in den Hanswurst verwandelte, in die Mode.

Dieser Hanswurst durfte in keinem Stücke mehr fehlen, am wenigsten in den Hof- und Staatsactionen. Er und der König stehen dicht neben-, tragisches Pathos und gemeinste Kneipenwitze wirbeln bunt durch einander; ja gerade dieser rasche Wechsel der Situationen, dieser grelle Contrast der Farben scheint den Hauptreiz, die eigentlich fesselnde Macht der Darstellungen gebildet zu haben. Die Zuschauer fühlten sich erhoben und befriedigt wenigstens in ihrem Schattenriß, dem Hanswurst — dieser Quintessenz derbster, volksthümlicher Natur, — auf so vertrautem Fuße mit den allerhöchsten Häuptern der heidnischen und christlichen Welt verkehren zu dürfen. So störend uns dieser schnelle Wechsel des Ernsten und Komischen in einem dramatischen Werke auch erscheinen mag, so vermochte man gerade durch die Folie des Gegensatzes eine Steigerung der Wirkung hervorzubringen, die in einer Zeit, wo der Geschmack noch so wenig ausgebildet und der Maßstab, den man an eine Kunstleistung anzulegen gewohnt war, so wenig von einem feinen Sinne gehandhabt wurde, allein nur durch grobsinnliche Mittel erreicht werden konnte.

Gegen Ende des 16. und im 17. Jahrhundert waren die aufgeführten Stücke fast nur noch Uebersetzungen aus dem Englischen, Holländischen, Italienischen und Französischen, oder wenigstens doch fremden Mustern nachgebildet. Eigenthümlich erscheint es, daß von England her, wo im Schauspiele doch das Beste unter den damaligen Verhältnissen geleistet wurde und trotz der Uebersetzungen Shakespear'scher und anderer Dichtungen, die fleißig von den englischen Comödianten aufgeführt worden waren, ein nachhaltigerer, tieferer Einfluß auf die dramatische Poesie des Jahrhunderts nicht ausgeübt wurde. Dagegen bleibt bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Nachahmung des Holländers Jost van der Vondel (1587—1659) und französischer Muster, besonders von der Zeit an, wo P. Corneille (1606—1684) J. B. Poquelin Molière (1622—1673) und J. Racine (1639—1699) so glänzende Erfolge mit den von ihnen geschriebenen Tragödien und Lustspielen gehabt hatten, vorwiegend.

6) Die ersten italienischen Opernvorstellungen.

Während unserm Vaterlande in den großen Kämpfen der Reformationszeit anscheinend unheilbare Wunden geschlagen wurden, im Volke Bildung und Wohlstand untergegangen, das politische und moralische Bewußtsein der Bewohner nahezu vernichtet und das ganze Land allen schlimmen Einflüssen von Außen her geöffnet war, so daß die Wissenschaften verkümmerten, die Künste ausarteten, das Leben erlahmte, waren Wissen, Kunst und Leben jenseits der Alpen im schönsten Aufblühen begriffen. Zwar fehlte es auch hier nicht an Spaltungen, Reibereien und innern Kämpfen, an blutigen Tagen und angstvollen Zeiten, aber sie gingen vorüber, ohne die klaffenden Wunden zu hinterlassen, welche Deutschland allenthalben zeigte, und durch welche des Landes Kräfte verzehrt und erschöpft waren. Eine Anzahl fürstlicher Höfe, die in freigebigster Weise Künste und Wissenschaften unterstützten, in Gunstbezeugungen um den Besitz der großen Männer ihres Landes wetteiferten und die höchste Befriedigung darin zu suchen und zu finden schienen, ihre Wohnsitze zum Einigungspunkte der schönen Künste und Wissenschaften und der ausgesuchtesten, das Dasein veredelnden und erhebenden Genüsse zu machen, eine Menge reicher und blühender Städte, in denen Academien und Gelehrtengesellschaften aller Art entstanden und ein milder Himmel, in gleicher Weise anregend zu poetischem und

künstlerischem Schaffen, wie zu vollem sinnigen Genusse des Erworbenen und Hervorgebrachten. — Alles das fand sich hier vereint, um eine Fülle geistiger Bestrebungen zu fördern, die weitaus das überboten, was in andern Ländern im gleichen Zeitraum und auf dem gleichen Gebiete geleistet zu werden vermochte. Während andere Nationen Europa's noch mit der Schwierigkeit zum Theil erst werdender Sprachen zu ringen hatten, war in Italien durch Dante († 1321) und Petrarca († 1373) das toscanische Idiom bedeutend geläutert und vervollkommnet, allgemeine literarische und Hofsprache geworden. Hier nun in Toskana und in seiner Hauptstadt, dem schönen Florenz, dem Sitze der prachtliebenden Mediceer, fanden sich die edelsten Namen der Literatur vereint, aber auch Ferrara, Mantua, Turin und das stolze Venedig können sich rühmen, Pflanzstädte der schönen Künste und classischen Bildung gewesen zu sein.

Mehr noch als wie in Deutschland sehen wir die Musik und vor allem die Gesangskunst in Italien gepflegt und wenn auch die Liebe für Schau- und Singspiele dort nicht in solchem Maaße sich offenbarte, nicht so durchaus volksthümlich wurde, wie bei unsern Vorfahren, so blieb doch die Pflege des Drama's eine nie außer Acht und Uebung gelassene Aufgabe der Höfe und bildeten Schauspiele aller Art zu unentbehrliche Bestandtheile aller Festlichkeiten, als daß man sie nicht mit aller Sorgfalt hätte cultiviren sollen. So entfaltete sich unter dem mächtigen Schutze kunstsinniger Fürsten und unter einer Zone, die alle Früchte schneller reifen läßt, früher als anderswo die dramatische Poesie zu wahrer Kunstschönheit und alle Schwesterkünste, durch die sie unterstützt zu werden pflegt, gelangten hier zu einer Vollendung, der man vergebens in andern Ländern und unter anderen Himmelsstrichen nachstrebte.

Schon 1537 wurde in Neapel das Conservatorium Sta Maria di Loretto durch einen spanischen Geistlichen Giov. di Pappia, gegründet; bald darauf treten in derselben Stadt noch zwei ähnliche große Gesang- und Musikschulen in's Leben; nicht mindere Berühmtheit als die neapolitanischen erhalten die derartigen Institute in Venedig, Bologna und Rom. Nicht nur der Chorgesang, auch der Kunstgesang konnte hier die sorgfältigste Pflege erhalten. Diesen Anstalten verdankt Italien zumeist seine großen Sänger und Componisten und sein Jahrhunderte lang andauerndes Uebergewicht in musikalischer Beziehung über alle andern Nationen.

Trotz dieser Kunstschulen aber und eines in der Natur des Italieners liegenden Instinktes, war man im 15. und 16. Jahrhundert im Grunde auch in Italien nicht weiter gekommen, wie in Deutschland; obwohl alle Tongebilde auch aus dieser Zeit sich reicher, schöner, blühender darstellen als anderswo, so war man eben auch fast allein auf den mehrstimmigen Gesang beschränkt geblieben; keine der Formen für Sologesang war noch erfunden. Der Tonsatz, wenn er auch nicht immer ein kirchlicher war, wenn auch das Volkslied sorgfältigere Pflege, weltliche Elemente mehr Aufnahme und Beachtung fanden als anderswo, war doch immer ein strenger, künstlicher; die Musik, wie alle Künste, stand noch vorwiegend im Dienste der Kirche. Unter den weltlichen Musikformen des 16. Jahrhunderts erwarben sich zuerst die sogenannten Frottolen (Gassenhauer, um 1500), spaßhafte, leichte, vierstimmig gesetzte Volkslieder mit der Melodie in der Oberstimme größere Beliebtheit; sie werden wieder (um 1540), verdrängt durch die leichtfertigeren Canzoni villanesche oder Villanellen (Villoten, Bauernlieder) und die wohl etwas feineren, aber nur um so frivoleren Villote alla Napoletana; erstere unter den geringeren Klassen der Gesellschaft vorzugsweise verbreitet, letztere in den höhern Kreisen gerne gesungen. Häufig wurden in ihnen neapolitanische Singmeister, welche jungen Damen die Anfangsgründe der Musik beibringen wollen, vorgestellt. Neben ihnen bildete sich eine andere Chorform, die Ballette (um 1590) aus, deren Giacomo Gastoldi, Kapellmeister des Herzogs von Mantua, zuletzt am Dom zu Mailand, eine Sammlung a 5 voci 1591 zu Venedig drucken ließ. Aber alle diese Gattungen mußten am Ende wieder dem Madrigal, einer außerordentlich bild- und biegsamen poetischen und musikalischen Form weichen. Ueber 150 Jahre lang und bis auch sie wieder von den Cantaten des 18. Jahrhunderts verdrängt werden, blieben die Madrigale die bevorzugte Hausmusik der Italiener; mit großer Vorliebe wurde diese Musikform von den besten Tonsetzern von Palestrina und Luca Marenzio († 1599), der für den vorzüglichsten Madrigalencomponisten gilt, an, bis zu Lotti Marcello und Scarlatti herab, kultivirt. Die Madrigale sind kurze 8—12zeilige lyrische Gedichte, meist von Liebe oder vom Lobe der Natur handelnd und vorzüglich geeignet zum Ausdrucke artiger, sinnreicher Gedanken. Sie wurden für 3, 4, 5, 6 oder 7 Stimmen componirt; zu einer frei erfundenen Melodie, waren die begleitenden Stimmen mehr oder minder kunstreich gesetzt und mit ihr und unter einander mit einem

anscheinend anspruchlosen contrapunctischen Spiele verwebt. Obwohl man den Ursprung der Madrigale schon in das Jahr 1300 zurückzuführen versucht hat, läßt sich doch mit Bestimmtheit ihre allgemeine Einführung erst von der Mitte des 16. Jahrhunders an, wo die ersten bedeutenden Versuche dieser Gattung aus der Schule des Hadrian Willart in Venedig hervorgingen, datiren.

So leicht und anmuthig nun aber auch im Vergleiche zu früheren Musikformen diese Tonsätze erscheinen mögen, darin blieben sie allen vorhergehenden gleich, daß sie eben durchaus thematisch und in einem beständigen Gewebe von Nachahmungen gearbeitet waren. Die Gelegenheiten, für die sie geschrieben wurden, machten im Tonsatze keinen Unterschied. Wenn nun aber nach einer Seite hin die Contrapunctisten wetteiferten, es einander in der Vollstimmigkeit und künstlichen Verschlingung der Stimmen zuvor zu thun, so vernichteten sie andererseits nicht selten vollständig jede Symmetrie des Gedichts, ja setzten dessen Inhalt gewöhnlich ganz aus den Augen. Sie gaben auf diese Weise ebensowohl den Poeten, als den des Contrapuncts unkundigen Dilettanten gleich großes Aergerniß. Die einen sahen ihre mühsam gedrechselten Verse schmählich verdorben und ruinirt, die andern langweilten sich bei all den Kunststücken, die sie nicht zu verstehen vermochten. Dichter und Zuhörer sehnten sich also gleicherweise nach andern Zuständen.

Aehnlich wie in Deutschland die Sitte es heischte, in den Schauspielen an passenden Stellen Chorgesänge — Choräle oder Volkslieder — singen zu lassen, so war es auch in Italien Gebrauch, in die in diesem Zeitraum besonders beliebten Schäferstücke (Favole boscareccie) Villoten und Canzonen, besonders aber Madrigale einzulegen. Man sang sie am Anfang oder am Schlusse (wenn hier nicht ein mohrischer Tanz vorgezogen wurde); dann als eine größere Betheiligung der Musik Bedürfniß wurde, zwischen den einzelnen Scenen, ja man componirte endlich selbst ganze Auftritte und ließ ganze Handlungen absingen. Es ist jedoch begreiflich, daß ganze Scenen nicht immer vom Chore gesungen werden konnten; je mehr die Musik in das ganze Drama eingriff, um so mehr mußten einzelne Personen und Gestalten als Solosänger aus der Chormasse heraustreten; das war aber bei dem völligen Mangel von Einzelgesängen eine schwierige Sache und den Solisten blieb daher keine andere Wahl, als irgend eine beliebige Stimme irgend eines beliebigen Chorsatzes vorzutragen. Hatte also Frau Venus oder ihr Sohn Amor eine Canzonetta zu singen, flugs fielen hinter den Gardinen 3,

4, 5 oder 6 kunstvoll dazu gesetzte Stimmen mit ein, oder während eine verlassene Ariadne über die Untreue ihres Theseus in die bittersten Klagen auszubrechen hatte, ertönten sogleich aus den Coulissen eine Anzahl von Singstimmen, die in bewundernswürdigen Imitationen und canonischen Nachahmungen den Gesang der Aermsten begleiteten.

Nicht anders erging es dem Silen, wenn er den Preis des Weines oder dem Satyr, wenn er das Lob des Haines und der Flur und von den Reizen der Nymphen sang. Häufig wurden die Chorstimmen auch durch Instrumente ersetzt; denn die Madrigale waren meist so eingerichtet, daß sie ebensowohl gesungen als gespielt werden konnten; häufig auch begleiteten sich die Solisten selbst mit der Laute, Theorbe oder Viola. Die Instrumentisten waren entweder hinter die Coulissen postirt, oder saßen in der Tiefe der Bühne in einem Halbkreise oder auch war für sie eine Loge auf der einen Seite des Theaters gebaut, während ihnen gegenüber in einer andern der Hof Platz zu nehmen pflegte.

Für das erste Schauspiel, bei welchem Musik durchgehends (?) betheiligt gewesen sein soll, gilt gewöhnlich La conversione di San Paolo (die Bekehrung des heiligen Paulus) von Francesco Beverini (Baverini?), das auf Veranlassung des Cardinals Riario in Rom vor einem davon hochentzückten Zuschauerkreis auf einem prächtig mit Scenerie und Decorationen ausgestatteten Theater in Gegenwart des Papstes Innocenz VIII. (1484—1492) aufgeführt wurde. Im Jahre 1472 wurde Orfeo, favola tragica, gedichtet von Angelo Poliziano (1454—1494) bei Gelegenheit des feierlichen Einzugs des Cardinals Franzesco Gonzaga († 1483) in seine Vaterstadt Mantua zur Darstellung gebracht. Das Stück, welches nur von geringem Umfange und dessen Componist unbekannt geblieben ist, bildet eine Sammlung von dramatisch an einander gereihten Gedichten von lyrischer Erfindung und Ausführung; die fünf Akte haben folgende Ueberschriften: pastorale, ninfale, eroico, negromantico und baccanale. Orpheus singt abwechselnd mit dem Chore einige italienische Lieder und lateinische Oden; der Sänger, welcher ihn agirte, hieß Braccio Ugolini. Derselbe Text wurde später im Jahre 1574 von dem berühmten Giuseppe Zarlino von Chioggia, Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig (1517—1590) einem Schüler Willaerts, aufs Neue in Musik gesetzt.

1489 dichtete der edle Bergozzo Botta aus Tortona in Piemont zur Vermählung des Herzogs Galeazzo von Mailand, mit Isa-

bella von Arragonien ein Schauspiel, welches mit einer Pracht, die ganz Europa Staunen abnöthigte, dargestellt wurde und worin Instrumente, Gesang und Tanz vielfach verwendet waren; die Heroen und Götter, die in dem Festspiele in großer Zahl aufzutreten hatten, vereinigten sich am Schlusse desselben lobsingend im Preise des Brautpaars.

Trotz all dieser vielgerühmten Pracht und Herrlichkeit der Aufführungen waren aber diese Stücke noch immer weit davon entfernt, das zu sein, was wir mit dem Namen Oper bezeichnen, obwohl man ihnen häufig diesen Namen beigelegt findet; es waren eben immer noch Singspiele, ganz ähnlich denen, die man auch in Deutschland kannte. Den musikalischen Theil bildeten noch fortwährend Chöre im Style der Motetten oder Madrigale; der Dialog der Fabel wurde nur gesprochen; die Gesänge erschienen oft nur in sogenannten Intermezzis, welche selbst in besondern, von dem eigentlichen Drama geschiedenen Fabeln bestanden und zwischen den Akten, nur als zur Erholung von der anstrengenden Aufmerksamkeit auf die Hauptcomödie dienend, betrachtet wurden. Das Schauspiel selbst bestand nur aus dem Dialog, dem je nach der Forderung des Gedichtes, vorzüglich am Schlusse der Acte, Chöre beigefügt waren.

Großes Aufsehen erregte das Schäferspiel: Il sacrifizio (das Opfer), favola pastorale von Agostino Beccari, das mit allem Pompe, der bei Hoffestlichkeiten damaliger Zeit zur Schau getragen zu werden pflegte, 1554 (1560) in Ferrara vorgestellt wurde. Der Componist dieses Stückes, Alfonso della Viola, Kapellmeister des Herzogs von Este, soll einer von den ersten Tonsetzern gewesen sein, welche bemüht waren, wirkliche dramatische Züge in ihren theatralischen Werken anzubringen und auf eine ausdrucksvolle und richtige Declamation des Gesanges Rücksicht zu nehmen. Schon 1541 hatte er das musikalische Drama Orbeche auf die Bühne gebracht, später, 1563, setzte er noch die Musik zur Aretusa des Alberto Lollio und 1567 zu lo sfortunato (der Unglückliche) von Agostino Argenti. 1555 hatte Antonio del Cornetto die Egle des Giovan Battista Giraldi, componirt und ein ähnliches Stück, l'inconstanza della fortuna, wurde 1564 im Palaste des Hauses Bentivoglio zu Bologna mit großem Beifalle gegeben. Als Heinrich III. von Frankreich 1574, auf seiner heimlichen Flucht aus Polen in Venedig kurze Zeit weilte, wurde er mit Festlichkeiten aller Art und namentlich mit Schauspielen wahrhaft übersättigt. Bei dieser Gelegenheit kam

auch wiederholt das schon genannte Schäferstück il sacrificio, aber jetzt mit Musik von Zarlino zur Aufführung.

Noch eines Schauspieles, von Pier Strozzi componirt, wird gedacht, das bei Gelegenheit der Vermählung des Großherzogs Franz von Medici mit der schönen Bianca Capello 1579 zur Darstellung gelangte, und in welchem Giulio Caccini (nach seiner Vaterstadt Rom auch Giulio Romano genannt, 1560—1640 ein Schüler des Scipione della Palla), der größte Kunstsänger und Gesangslehrer seiner Zeit, auf dessen Thätigkeit für die Ausbildung des dramatischen Gesanges wir noch mehrfach zurückkommen werden, die Rolle der Nacht, und zwar, wie uns besonders gemeldet wird, mit Begleitung von Violen sang; es ist jedoch nur zu wahrscheinlich, daß hier die Instrumente anstatt der sonst gewöhnlichen Singstimmen, und nur diese vertretend gebraucht wurden, so daß man unter diesem Einzelgesang sich im Grunde nur ein mehrstimmiges Madrigal, wie es zu der Zeit noch allgemein gebräuchlich war, vorstellen darf.

Es ist nicht möglich, alle Schäferspiele aufzuführen, an denen dieser Zeitraum so reich ist und die sich, was die musikalische Behandlung anlangt, einander ähnlich sehen, wie ein Ei dem andern; erst durch Torquato Tasso (1544—1595), der 1580 sein bewundertes Gedicht Aminta, favola boscareccia, schrieb, wurde die bis dahin oft triviale Art, romantische Idyllen zu dramatisiren, veredelt; die Chorgesänge wurden sinn- und gehaltvoller, die musikalische Zuthat gewinnt an Bedeutung. Rasch fand die Dichtung Tasso's Nachahmer; der talentvollste unter denselben ist Giovan Battista Guarini (1557—1612), der den Pastor fido (treuen Schäfer), Tragicomödia pastorale in 5 Akten dichtete, welcher 1585 in Turin bei Gelegenheit der Vermählung Carl Emmanuels, Herzog von Savoyen, mit Katharina von Oesterreich, der Schwester Philipps III., componirt von Luzzasco, mit durchgreifendem Erfolge aufgeführt wurde.[28]) Der Chor ist in diesem Stücke, nicht wie es bisher gebräuchlich war, blos betrachtend, sondern mithandelnd. Die Chöre der Jäger und Priester, der Chor der Mädchen bei dem Spiele des Blinden, greifen lebendig in das Ganze ein und bekunden einen großen Fortschritt auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung und Composition. In dem oben angeführten Mädchenchor z. B. betraten blos die Tänzerinnen die Bühne, während die Singstimmen hinter ihnen aufgestellt waren. Der Dichter hatte einem berühmten Tanzmeister die Bewegungen angegeben, die bei dem Spiele

des Blinden vorkommen sollten; denselben sich genau anschließend, wurde zunächst die Musik zu den Tänzen componirt und den so gewonnenen Melodieen erst legte der Dichter die Worte unter.

Noch in demselben Jahre wurde in Florenz eine Dichtung des Grafen Giov. Bardi di Vernio: l'amico fido (der treue Freund) mit Musik von den Hofkapellmeistern Christovoro Malvezzi und Alessandro Striggio zur Feier der Vermählung der Virginia Medici mit Cäsar von Este auf die Bühne gebracht. Turniere, Mummenschanz, Ringelstechen, Stiergefechte u. s. w., wie sie bei solchen Anlässen bisher üblich gewesen waren, wollte der Großherzog Franz dießmal nicht veranstaltet sehen, dagegen sollte Bardi's Schauspiel den Mittelpunkt aller Festlichkeiten bilden und mit Zwischenspielen durchwebt, die Gelegenheit zu den prächtigsten Decorationen, Verwandlungen, Aufzügen und Tänzen geben konnten, sollte es auch der Tonkunst hinlänglich Raum gewähren, das Ganze würdig zu schmücken. In den Handlungen waren nicht blos Chöre, sondern auch Einzelgesänge (z. B. Weissagungen einer Zauberin und Prophetin), die in anmuthigem Wechsel mit jenen zur Ergötzung des Hörers alternirten, angebracht. Trotz der musikalischen Behandlung traten Reichthum und Feinheiten der Dichtung hervor und obwohl die Tonsätze voll, mannigfaltig, angenehm und künstlich im höchsten Grade waren, so wirkten doch auch die Worte überall klar und verständlich. Die Componisten hatten ihre Aufgabe so gut gelöst, daß die Hörer, um die Worte der alten Chronisten zu gebrauchen, versucht waren zu glauben, alle Chöre der Engel hätten sich auf die Erde herabgelassen, um diese Musik auszuführen.

So sehr nun aber auch von gleichzeitigen Schriftstellern die Fortschritte, welche die dramatische Musik, besonders der recitative Gesang machte, gerühmt, so sehr die neuen Werke, welche allenthalben entstanden, bewundert wurden, das Gefühl der wirklich gebildeten und für die Sache interessirten Zeitgenossen konnte sich mit dem bisher Gewonnenen nicht zufrieden geben; was man erstreben wollte und mußte, war noch immer nicht erreicht. In Folge der großartigen Bewegung, welche nach dem Falle Constantinopels und des byzantinischen Reiches durch die Wiederbelebung der altclassischen Literatur auf wissenschaftlichem Gebiete entstanden war, hatte sich die Aufmerksamkeit der Italiener besonders den Tragödien der Griechen zugewendet. Man hegte die Ansicht, daß die mächtigen Wirkungen dieser Stücke zumeist in der Verbindung bestanden habe, in welcher das leider vollständig verlorne musikalische mit dem bekannt

gebliebenen dramatischen Werke den Zuschauern gegenüber getreten sei; es handelte sich also darum, den Gesang der alten griechischen Tragödie wieder aufzufinden und herzustellen. Das Wort sollte mit der Musik zugleich und in seiner Wirkung durch sie verstärkt zum Hörer sprechen. Die contrapunktischen Künsteleien der mehrstimmigen Tonsätze, welche dieß unmöglich machten, mußten daher vollständig verschwinden; das Unnatürliche derselben, wenn es galt eine Stimme allein singen zu lassen, der Zwang, welcher der Melodie auferlegt war, so lange sie nur ein Theil eines vielstimmigen Ganzen blieb, Alles dieß drängte zu durchgreifenden Aenderungen. Der Gesang mußte, das erkannte man, zu wirklich dramatischem Ausdrucke gesteigert werden, und das war nur dann möglich, wenn man alle Aufmerksamkeit auf den Einzelgesang, zunächst auf das Recitativ concentrirte.

Um diese Zeit nun wohnte in Florenz der schon genannte Verfasser des amico fido, Graf Vernio, ein auch als Dichter begabter, angesehener, kunstsinniger Edelmann, Mitglied der Academieen della Crusca und der Alterati. In seinem Hause versammelten sich die geistreichsten Männer und geachtetsten Gelehrten, die besten Künstler und begeistertsten Musikfreunde der Stadt. Gegenstand ihrer Unterhaltung waren diejenigen Fragen, welche in jenen Tagen so lebhaft die gebildeten Kreise beschäftigten, und da alle ein gemeinsames Interesse, das am alten Drama und dessen musikalischer Wiedergeburt, beseelte, so konnte es nicht fehlen, daß man endlich auf neue Wege gelangte und daß neue Ansichten sich Bahn brachen. Von Musikern, die diesem Kreise angehörten, bleiben außer dem schon oben genannten G. Caccini hier noch besonders anzuführen: die Sänger Jacopo Peri, detto il Zazzerino (Strobelkopf, 1601 Kapellmeister des Herzogs von Ferrara), Honufrio Galfreducci, Melchior Palantrotti und die gefeierte Vittoria Archilei; gerne gesehene Gäste, aber zum Hofe gehörend, waren die beiden Kapellmeister Chr. Malvezzi und Al. Striggio und der verständige und kenntnißreiche Emilio del Cavaliere (1550—1600), ein römischer Edelmann, von Ferdinand von Medici zum Generalinspektor der Künste und Künstler seines Hofes ernannt, später päpstlicher Secretär am Collegium der Cardinäle zu Rom. Unter den Dilettanten der Gesellschaft treten besonders Ser Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Astronomen, Girolamo Mei, Pier Strozzi und Franzesco Cini, alle gleich ausgezeichnet als Schriftsteller, meist auch selbst treffliche Tonsetzer, hervor.

Der begeistertste unter all den genannten war jedoch V. Galilei; schon 1569 hatte er, von G. Mei dabei unterstützt, eine musikalische Schrift (Il Fronimo) erscheinen lassen und 1581 ließ er seine berühmten Dialoge über die alte und neue Musik drucken, in welchen die Tonkunst der Griechen, freilich ideal, über Alles erhoben, die gleichzeitigen Contrapunctisten aber hart angegriffen wurden; selbst seinem eigenen Lehrer, dem alten hochverehrten Zarlino, erklärte er darin den Krieg. Dreierlei, behauptete er, solle in der Musik sein: zuerst die Rede, dann der Rhythmus, zuletzt der Ton, und um seine Ansichten auch praktisch darzulegen, componirte er selbst im stilo rappresentativo die Ugolinoscene aus dem 33. Gesange von Dante's Hölle für eine Stimme mit Begleitung der Laute, Theorbe oder Viola di Gamba, und als diese Arbeit mit Beifall aufgenommen wurde, noch die Klagelieder Jeremiä. Diese Tonsätze zeigen aber noch keine Spur einer Melodie; der Versuch damit war auch nicht so ganz neu, wie man gewöhnlich annimmt; ähnliche Beispiele des recitativen Gesanges lassen sich schon aus früherer Zeit nachweisen; im Uebrigen erhoben sich diese Monodien wenig über die allgemein übliche und gebräuchliche Art, die Psalmen abzusingen; was dem Galileo so sehr zu Statten kam, war, daß er zum Vortrage seiner Scenen einen kunstfertigen und fähigen Sänger, den Caccini hatte, der alle ihm zu Gebote stehenden Mittel aufbot, um diesen einfachen Recitativen Erfolg und Anerkennung zu verschaffen. Schon glaubte man dasjenige gefunden zu haben, was man so lange und so eifrig gesucht hatte: die Musik der alten Griechen. Nun übten sich auch Andere in dieser Gattung, die man mit den Worten nuove musiche (neue Musik) bezeichnete, vornehmlich Caccini selbst, dem, obwohl er im Grunde nur ein mittelmäßiger Componist war, hier doch seine Gesangsbildung und der anregende Umgang mit so vielen trefflichen Männern zu statten kam. Außer einer Sammlung von solchen Einzelgesängen,[29]) kennt man von ihm aus dem Jahre 1589 eine Scene: la pellegrina (die Pilgerin) von Girolamo Bargagli gedichtet. Rühmlich wird seiner noch als Sänger und Darsteller der Rolle des Apollo in dem Intermezzo: il combattimento d'Apolline col serpente von Ottavio Rinuccini, Musik von Luca Marenzio gedacht, das bei Gelegenheit der Vermählung Ferdinands von Medici mit Christina von Lothringen aufgeführt wurde.

Weniger Anerkennung wollten die Intermezzi des Cavaliere: la disperazione di Fileno (die Verzweiflung Filens) und

il satiro (der Satyr) von Laura Guidiccioni, einer Luccheserin, gedichtet und 1590 aufgeführt, sowie il giuco della cieca, 1595, finden. Es scheint, daß der Componist Gegner und Neider hatte. Während einige tadelnd von seinen Gesängen behaupten, daß in den Recitativen die Accente den Worten schlecht angepaßt seien, rühmen dagegen andere wieder die Erfindung, die Behandlung des Basso continuo und ein selbstständiges Accompagnement in seinen Werken. Das letztgenannte Stück wurde in Gegenwart der Cardinäle Monte und Montaldo und des Erzherzogs Ferdinand mit Erfolg aufgeführt.

Als Graf Bardi vom Papst Urban VIII. zum Maestro di camera ernannt und nach Rom berufen wurde, Florenz also verlassen mußte, versammelte sich die frühere Gesellschaft im Hause eines andern angesehenen Kunstfreundes, des Giacomo Corsi. Zu den schon genannten Dichtern und Schriftstellern gesellte sich hier, bald ein vertrauter Freund des Hauses werdend, eine neue Kraft, Ott. Rinuccini (1564 bis 1619). Er ist der Verfasser der Dafne, eines Schäferdramas, das mit Musik von J. Peri, einem Florentiner, berühmt als Tonsetzer, Sänger und Virtuos, 1597 in Gegenwart der Großherzogin Christine im Hause Corsis mit durchgreifendem Erfolge aufgeführt wurde, alle Erwartungen zu befriedigen, alle Bemühungen zu krönen schien und als die erste bekannte Oper gilt. Das Stück ist in fünf Acte getheilt; die darin auftretenden Personen sind Venus, Amor, Apollo, Dafne und ein Bote; zu ihnen gesellt sich ein Chor von Nymphen und Hirten; Ovid singt den Prolog. In dem kurzen Stücke, das jedoch allen Pomp der italienischen Hofpoesie zur Schau trägt, wechseln Chöre, Ensemblestücke, und ein- und mehrstimmige Gesänge in anmuthiger Weise mit einander ab.

Der Oper Dafne, die mit ungemindertem Beifalle während dreier Jahre wiederholt vorgestellt wurde, folgte 1600 außer dem Intermezzo gl'amori di Apollo e di Circe, ebenfalls von Rinuccini und von Peri verfaßt: die Oper Euridice, drama tragico. Sie wurde während der Vermählungsfeierlichkeiten der Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich glanzvoll aufgeführt; außer dem Componisten, dem Sänger Caccini und den Herren P. Strozzi und Orazio Vecchio (dem Tonsetzer des 1597 in Modena zur Darstellung gebrachten Anfiparnasso), sangen und spielten viele der vornehmsten Edelleute des Hofes in dem Stücke mit.[30]) Der Erfolg der Euridice war noch bedeutender als derjenige der Dafne. Zur selben Zeit componirte auch Caccini den gleichen Text und

eignete sein Werk dem Grafen Vernio zu; ob aber und wo es aufgeführt wurde, läßt sich mit Bestimmtheit nicht angeben; einige seiner Tonsätze hatte er schon bei der ersten Vorstellung der Euridice von Peri als Einlagsnummern zum Vortrage gebracht. Bei den schon erwähnten Vermählungsfestlichkeiten gelangte von ihm jedoch auch eine vollständige Composition, das von Gab. Chiabrera gedichtete poemetto dramatico: il rapimento di Cefalo, unter Mitwirkung von 75 Sängern und Instrumentisten vor das Publikum.

In einer Zeit, die so reich an Bestrebungen war, wie die hier geschilderte, mußten die in Florenz gemachten Versuche bald auch Nachahmung und Verbreitung in den übrigen bedeutenden Städten Italiens finden. In Rom führte schon 1600 Cavaliere sein von Manchem für ein Oratorium gehaltenes Schäferspiel: dell 'anima e dell corpo (Seele und Körper), Text von Laura Guidiccioni, auf; ihm folgte Paolo Quagliati 1606 mit einer Oper nach, für die, um sie darstellen zu können, er einen großen Karren erbauen ließ, auf welchem fünf Sänger und fünf Instrumentisten Raum hatten. Mit diesem wirklichen Thespiskarren fuhr er jeden Abend in eine andere Gegend der Stadt und ließ nun an den Ecken der Straßen und auf den öffentlichen Plätzen unter großem Zulaufe und Andrang des Volkes das neue Stück absingen.[31]) Zeitgenossen von ihm sind der Bologneser Girolamo Giacobbi (1610 Andromeda) und Marco da Gagliano (1616 Dafne); alle drei componirten 1616 zusammen nochmals Rinuccini's Euridice.

Alle die vorhergehenden Bestrebungen und Erfolge aber wurden schließlich übertroffen durch diejenigen des Claudio Monteverde aus Cremona (1565—1649; Schüler des Marc Antonio Ingegneri; zuerst Kapellmeister in Mantua, seit 1613 an der Marcuskirche in Venedig). Er war der erste wirkliche Fachmusiker, der sich mit Operncomposition beschäftigte und dabei in Wahrheit ein talentvoller Componist. Mit klugem Verständniß kam er in einer Zeit, wo man engstes Anschließen der Tonkunst an die Poesie vor Allem forderte, den Dichtern durch sein Bemühen entgegen, die Maaße ihrer Verse in seinen Tonwerken unverändert darzustellen. In der Vorrede zum 8. Buch seiner Madrigale, Venedig 1638, legt er seine Ansichten über die dramatische Composition selbst dar, indem er sagt: „Dreierlei, meinem Ermessen zufolge, sind die vornehmsten Gemüthslagen oder Leidenschaften der Menschen; der Zustand des Zornes, des Gleichmuths und der Bitte

oder Demuth: so versichern es die besten Denker, so bekräftigt es die Natur der menschlichen Stimme durch ihre hohen, tiefen und Mitteltöne, so die Tonkunst in jenen drei Arten des erregten, ruhigen und weichen Ausdrucks." Demgemäß arbeitete er und wirklich läßt sich bei ihm bereits ein freieres Schalten mit allen Kunstmitteln, eine charakteristische Benützung des harmonischen und melodischen Materials, die Grundzüge des cantilenen Gesanges, eine bessere Verschmelzung des Wortausdrucks mit dem musikalischen, eine Sonderung des Arioso von dem Recitativ, der Stimmungen und Affecte erkennen. Nicht mit Unrecht nennt er sich selbst den Erfinder des leidenschaftlichen Styles. Dagegen zogen ihm die von ihm mit Vorliebe angewendeten neuen und überraschenden Accordcombinationen und unvorbereitet eintretende, oft sehr herbe Dissonanzen, die besonders freie Art, in der er seine Bässe behandelte und ähnliche Neuerungen die bittere Feindschaft aller Anhänger der alten Tonlehre zu; ihre Stimme aber verhallte inmitten der Bewunderung, die ihm allgemein zu Theil wurde. Auch das Orchester erscheint bei ihm ganz neu benützt; nicht nur tritt es in den mannigfachsten Combinationen, je nachdem es die Scene erfordert, zum Gesange hinzu; es erhebt sich sogar zu kleinen selbstständigen Zwischenspielen. Von ihm schreibt sich auch der Gebrauch her, die Oper durch ein Instrumentalvorspiel einzuleiten; bis dahin kündigte nur ein dreimaliges Trompetengeschmetter den Beginn des Schauspiels an.

Im Jahre 1607 wurde am Hofe des Vincenzo Gonzaga in Mantua die erste Oper Monteverdes: Orfeo, Text von unbekanntem Verfasser, aufgeführt; im folgenden Jahre 1608, componirte er zu den Vermählungsfeierlichkeiten Franz Gonzaga's mit Margaretha von Savoyen die von Rinuccini gedichtete Arianne und il ballo delle ingrate (den Tanz der Spröden) von demselben Poeten. Der Monolog der von Theseus verlassenen Ariadne galt seiner Zeit für ein Wunder der Kunst, und in der That läßt sich die Stärke der Leidenschaft darin nicht verkennen. Die Parthie der Ariadne wurde auch mit so viel Ausdruck und so rührend vorgetragen, daß kein Zuschauer unbewegt, keine der anwesenden Damen ohne Thränen des Mitleids bei dieser schönen und bewundernswerthen Klage blieb. Das Ballet wurde vom Herzoge selbst, dem Bräutigam, sechs Rittern und acht Hofdamen, letztere durch Geburt und Schönheit ausgezeichnet, aufgeführt. Die musikalische Anordnung des Tanzes ist ebenso sinnreich, als eigenthümlich, und läßt nicht nur den denkenden, sondern einen wirklich genialen, weit

über seiner in so vielen Vorurtheilen befangenen Zeit stehenden Meister erkennen. Immer hat er die Gesammtwirkung im Auge; das Einzelne, an sich vielleicht Unergötzliche, wenn an rechter Stelle stehend, opfert er nie dem oberflächlich Schönen auf. „Durch eine Kette doppelt mißklingender Tonverhältnisse, die er zwar in ungewöhnlicher Verknüpfung, doch nicht in regelwidriger Folge einführt, hatte er in Orfeo den Sieg der Treue über Schmerz und Tod ausgedrückt; in einer Reihe selbstständig, frei eingeführter Mißklänge, deren einer allezeit bitterer und herber aus dem andern hervorbricht, wollte er hier gesteigerte Qual, vergebliches Sehnen, fruchtloses, in sich selber aufgeriebenes Zürnen darstellen. Hatte man ihm früher vorgeworfen, bei aller, nicht ungefälligen Stimmenverknüpfung habe er den letzten Zweck der Kunst, den zu ergötzen, aus dem Auge verloren, so wollte er jetzt, dagegen ankämpfend, zeigen, die Herbigkeit, die man als unergötzlich getadelt hatte, lasse sich noch überbieten." (Winterfeld.)

Während eines Zeitraums von zwei und zwanzig Jahren schrieb Monteverde keine neue Oper mehr; erst 1630 componirte er für Venedig die Proserpina rapita, der er später noch mehrere andere dramatische Werke folgen ließ.[32]) Da diese letzten Opern in der Kunstgeschichte aber nie erwähnt werden, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß sie bereits jener verderblichen Richtung angehören, welche die Operncomposition um die Mitte des Jahrhunderts allgemein einschlägt, einer Richtung, die in den Werken von Franc. Manelli († um 1670)[33]), Franc. Cavalli (Caletto, schrieb 40 Opern, darunter 1649 Jason), Cicognini, Marc Antonio Cesti († in Rom 1681 componirte 9 Opern) und Giov. Dom. Freschi, eines Priesters aus Vicenza, gipfelt.[34])

Der fruchtbarste Textdichter dieser Periode neben und nach Rinuccini ist Gabriello Chiabrera aus Savona im Genuesischen (1552—1636). Er hat sieben Schäferspiele hinterlassen, unter denen il rapimento di Cefalo (die Entführung des Cephalus) von Caccini componirt, das Bekannteste ist.[35]) Aehnliche Dichtungen haben wir auch von Guidobaldo Bonarotti (z. B. filli di Sciro), von Isabella Andreini (Myrtill), und von Leo (Drusilla). Den Schäferspielen nachgebildet waren die Schifferdramen (z. B. Alceo von Ant. Ognaro); aber ihre Existenz war nur eine kurze und vorübergehende. Trotz des Strebens, das neue Schauspiel der alten Tragödie ähnlich zu machen, und trotz mannigfacher, gelungener Ver-

suche, die in dieser Beziehung an das Tageslicht traten, konnte das Ziel, welches man erreichen wollte, nicht erreicht werden. Man kann den ersten Förderern der Sache weder Kenntniß des Alterthums, noch Dichtergabe, weder Geist und Bildung, noch redlichen Willen absprechen, aber bei der ganzen Richtung der Zeit und bei gewissen äußern Einflüssen, die auch sie beherrschten, konnten sie nur ein trübes Abbild dessen erreichen, was sie darstellen wollten. Nicht aus einem gemeinsamen, bedeutenden, in das Leben tief eingreifenden Interesse bildete sich Schauspiel und Drama heran, wie dieß seiner Zeit in Deutschland der Fall war, wo es mit dem innersten Gemüthsleben des Volkes verflochten erscheint, nein, aus der Mitte der Prunksucht und Schwelgerei eines an Bildung zwar hervorragenden, aber sittlich verderbten Hofes; eines Hofes, der kaum unter denen der Fürsten seiner Zeit einen Platz eingenommen hatte und durch äußern Glanz seiner Stellung werth zu sein strebte; es wuchs aus Spielen hervor, die in den Ruhepunkten der Darstellung eines Dichterwerkes durch Pracht und Sinnenlust die erlauchten Zuschauer ergötzen sollten; es schmückte die Hoffeste und Vermählungsfeierlichkeiten neuerhobener, der Schmeichelei um so eher zugänglicher, ja sie als gebührende Huldigung erwartender Herrscher, mußte also in der fortwährenden Bezugnahme auf sie seine Bedeutung suchen und blieb nichts als ein dem feineren Sinnenreize gewidmetes Vergnügen. Es ging also in Italien, wie in Deutschland auch; wir haben bereits dargethan, wie hier das Schauspiel mehr und mehr verderbt und nichtsnutziger wurde, je mehr es sich den höhern Regionen näherte und der Mitte des Volkes und dem tüchtigen Kern, in dem es wurzelte, entwuchs, und die Zukunft wird uns zeigen, wie es erst dann wieder zu wirklicher Kraft und Lebensfähigkeit gelangt, wenn es neubefruchtet dem Leben und Geiste des Volkes entkeimt; auch in Italien mußte es zuvor wieder seinen Weg rückwärts zum Volke machen und aus einem ausschließlichen Vergnügen der Höfe Bedürfniß und Freude der ganzen Nation werden, ehe es die herrlichsten Kunstblüthen zu treiben vermochte.

Dieß geschah gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, und hier schließt denn auch die Zeit der Unnatur, der Versuche und groben Verirrungen ab und die große Periode der Operncomposition, oder wie es die Italiener so gerne nennen, das goldene Zeitalter der Musik beginnt.

Das Beispiel der Aufführung in Rom 1606 zeigt, wie die Darstellungen in Städten, wo nicht fürstliche Palläste und große Räume

in den Häusern angesehener Mäcene den Spielenden zu Gebote standen, beschaffen waren; diese elenden hölzernen Buden und herumwandernden Karren aber verschwanden schon im Laufe der nächsten Jahrzehnte. Bereits 1618 wurde in Parma ein Opernhaus, 1637 in Venedig deren zwei erbaut, ja kaum 80 Jahre später zählte man in dieser Stadt nicht weniger als fünfzehn Opernhäuser, auf welchen allein bis zum Jahre 1700, von 40 verschiedenen Componisten in Musik gesetzt, die ganz anständige Anzahl von 357 neuen Opern zur Darstellung gebracht worden war. [36])

Fassen wir nochmals die musikalischen Errungenschaften des ganzen in diesem Abschnitte besprochenen Zeitraumes zusammen, so sehen wir in Beziehung auf den Gesang zuerst nur Chorsätze, wie in den deutschen Singspielen als musikalische Zwischenhandlungen benützt; daran reihen sich nach der Erfindung des Recitativs spärliche Einzelgesänge und Arien ähnliche Stücke. Rhythmus, Declamation und dramatischer Ausdruck, obwohl ernst angestrebt, vermögen nur allmälig aus dem Lallen der Kindheit herauszutreten. Die Sologesänge werden in der Regel mit dem Basso continuo begleitet; die Harmonie ausgefüllt vom Clavier (Clavicembano), oder von Theorben und Lauten; andere Instrumente treten gewöhnlich nur bei den Chören hinzu, begleiten aber dann die einzelnen Chorstimmen nur im Unisono (da suonare e de cantare). Jedes Instrument gesellt sich je nach seiner Stimmung zu einer Chorstimme, weßhalb man auch die betreffenden Instrumente weder näher bezeichnet findet, noch ihren Part besonders ausgeschrieben sieht. [37]) Selbstständige Beispiele von Instrumentalstücken liefert zwar schon eine Sammlung alter französischer Tänze, die 1529 in Paris gedruckt erschienen, aber die Satzweise derselben unterscheidet sich in nichts von der gewöhnlicher Chorgesänge; erst 1586 stößt man auch in den Opernpartituren auf kurze sechsstimmige, motettenartige Sätze, für Instrumente allein, Sinfonien genannt, aber immer noch ohne besondere Angabe derselben; Monteverde setzte seinen Opern als Einleitung bereits eine Art Ouverture: Toccaten vor, welche immer im Tone C stehen und dreimal vor dem Aufziehen des Vorhangs von allen Instrumentisten gespielt wurden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird auch die Anwendung der Violine allgemeiner; um 1675 treffen wir diese Königin des Orchesters bereits in fast allen Partituren, aber sie wird nur zu den Ritornellen und Zwischensätzen und als Füllstimme gebraucht; höchstens benutzt man sie noch dazu, das Hauptmotiv des Ge-

sanges in contrapunktischer Nachahmung auszuführen, selbstständig wie es der Gesang auch thut, aber erst mit ihm vereint ein Ganzes bildend; nur in seltenen Fällen treten zur einfachen Begleitung des Basses und der imitatorischen der Geigen einzelne, gewöhnlich concertirende Blasinstrumente, z. B. Chalumeau, Flöten, Hoboen, ein Horn oder eine Trompete. Die regelmäßige Einrichtung eines Orchesters nach modernen Begriffen wurde erst 1730 in Neapel durchgeführt; sie bestand aus den gewöhnlichen Streichinstrumenten, zwei Oboen, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Paucken; später traten zwei Fagotte und Flöten, zuletzt erst die zwischen 1690 und 1700 von J. Chr. Denner in Nürnberg erfundene Clarinette hinzu.

Wir haben bereits angedeutet, wie mit der fortschreitenden Entwicklung der Oper mehr und mehr Aeußerlichkeiten in den Vordergrund traten. Die Sujets wurden immer abgeschmackter und unsinniger, die Handlung erscheint unter einem Wuste von Maschinen, Decorationen und Theatereffecten begraben; je größer der Pomp war, je mehr das Auge geblendet wurde, je reicher und mannigfaltiger die Veränderungen angebracht werden konnten, um so erwünschter war es dem Publikum; um den dramatischen Kern, um den Sinn der Handlung kümmerte sich zuletzt auch hier Niemand mehr; daß die Zuschauer an solchem Blödsinn sich ergötzen konnten, beweist aber nur, wie entfernt ihnen noch das Bedürfniß eines wirklich theatralischen Genusses, wie ihn allein die ächte Poesie darbieten kann, gelegen war. Doch folgte in Italien bald ein rascher und gründlicher Umschwung; während man hier der glänzendsten Musikepoche entgegengeht, sehen wir dießseits der Alpen noch Jahrzehnte lang nur dasjenige der welschen Theaterzustände nachahmen, was am abstoßendsten und verwerflichsten an ihnen ist, und im Nachäffen des schlimmsten Beispiels leider die eigenen Verhältnisse verkommen, versinken, untergehen.

Eine eingehende Schilderung der classischen Periode der italienischen Oper gehört nicht hieher; es genüge hier, darauf hinzuweisen, daß, nachdem noch unter Monteverde und seinen Nachfolgern Carissimi, Cavalli, Cesti, u. a. m. das Recitativ namhaft verbessert worden, und die Cantilene, zuerst in eingemengten ariosen Stellen und in eigentlichen, vom Recitativ in bestimmteren Formen gesonderten Arien hinzugekommen war, nun zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Sterne Ales. Scarlatti's († 1728), Agost. Steffani's († 1730), Leon. da Vinci's († 1732), Ant. Lotti's († 1740), Leon. Leo's († 1742)

in strahlendem Glanze sich zu erheben beginnen. Durch diese Meister erhält die Arie, sowie das obligate Recitativ eine festbegründete Form; die Anfänge des modernen Duetts, Terzetts und Quartetts werden versucht; Ausdruck der Leidenschaften, Schilderung der Empfindungen, Wärme und Innigkeit der musikalischen Darstellung, eine gesangreiche, ausdrucksvolle, fließende Melodie werden fortan als Wesen und Zweck der Kunst angestrebt. Den größten Einfluß auf diese Umwandlung der Verhältnisse hatten einige vorzügliche Textdichter, deren Wirken mit den Bestrebungen der genannten Tonsetzer zusammenfällt. Von Seite der Poeten begann man nach und nach einzusehen, daß der innere Werth der dramatischen Poesie, so lange der Geschmack an der ausgearteten Oper derselbe blieb und das Publikum sich mit den elendesten zu Texten bearbeiteten Fabeln begnügte, nicht zu heben sei. Die Dichtkunst hatte sich ganz in den Dienst der musikalischen Composition begeben und diese selbst sah sich wieder überflügelt von zahllosen Aeußerlichkeiten; kaum hatte die Poesie aufgehört, um den Preis mit der Musik zu ringen, als diese auch den Zuthaten der Maschinisten, Maler und Schneider unterlag. Rinuccini, dessen musikalische Dichtungen lange Zeit unübertroffen blieben, hatte in seinen Texten das streitende Element, welches die Poesie in ihrem Wetteifer mit der Musik so leicht an den Tag legt, zu verhüllen und sich auf eine ungezwungene Art den Forderungen des musikalischen Bedürfnisses unterzuordnen gewußt. Aber Poeten, die nach ihm auftraten, fügten der ernsten Oper bald in greller Vermischung das bizzare und komische Beiwerk zu, welches mit dem in ihr überhandnehmendem Zauberwesen und den dadurch nöthigen Veränderungen jene Mißgeburten hervorbrachte, von denen wir bereits gesprochen haben. Sollte die Oper etwas besseres werden, als ein dramatischer Gesang ohne dramatisches Interesse, so mußte man ihr zunächst eine andere Richtung geben; ohne die mythologischen Stoffe ganz zu verbannen, durfte man sich doch nicht ausschließlich auf sie beschränken wollen. Wie zu den Trauerspielen, so nahm man nun auch die Vorwürfe zu den Opern aus der Geschichte und der Erfolg bewies, daß man glücklich gewählt hatte. Allerdings waren bei dieser Regeneration französische und englische Einflüsse nicht ohne Bedeutung, aber das Fremde wurde doch selbstständig reproducirt. Die Dichter, welche vornehmlich für die Neugestaltung der Opernpoesie gewirkt und in ihr auch das Vorzüglichste geleistet haben, sind Apostolo Zeno (1669—1750), der 63 Opern und Oratorientexte verfaßte und sein bewunderter Nachfolger

Pietro Metastasio (Trapassi, 1698—1782), von dem man 26 Operntextbücher und unzählige Azioni teatrali, Festi teatrali, Componimenti drammatici, Cantaten und Oratorien besitzt.

Ehe wir dieses Kapitel schließen, sei noch einer eigenthümlichen Umwandlung gedacht, welche auf dem Gebiete der geistlichen und weltlichen Musik sich kundgibt. Bis zum Beginne der Reformen Palestrinas gab es eigentlich nur eine Art der Musik: die in der Kirche gebräuchliche; man kann sie weder weltlich noch geistlich nennen; beide Elemente erscheinen, und zwar auf die unpassendste Art mit einander vermengt und noch dazu ruht auf jedem musikalischen Gebilde schwer und hemmend wie ein Alp die erstickendste, unschönste contrapunktische Künstelei. Nachdem Palestrina seine ewigen Muster gegeben und in seinen Werken den Kirchenstyl für alle Zeiten gegründet und festgestellt hatte, schieden sich die Bahnen; die weltliche Weise löste sich mehr und mehr von der kirchlichen ab; ihr wurde die Aufgabe, das Seelenleben mit der Außenwelt zu verknüpfen, individuelle Empfindungen, musikalisch Charakteristisches auf Grund sinnlich anregender Gedanken wiederzugeben; dort dagegen galt es, durch erhabene Klänge das Gemüth sich selber zu entrücken, die Seele dem Ewigen zuzuwenden, und eine Stimmung zu erzeugen, die eine gläubige Hingabe an die Mysterien der Kirche möglich werden ließ.-So lange nun die Composition der Opern in den Händen kunstgebildeter Dilettanten oder Sänger blieb, konnten beide Richtungen ganz ungestört neben einander hergehen; sobald aber die Kapellmeister der Kirchen lüstern wurden, die glänzenden Erfolge der Operncomponisten zu theilen und eine Bahn einzuschlagen, auf der sich so rasch Ruhm, Anerkennung und ein gefeierter Name gewinnen ließ und als fast alle diesen breiten Weg hinwandelten, sehen wir auch den Kirchenstyl in kurzer Zeit in so gefährlicher Weise von weltlichen Elementen beeinflußt, so rasch von sinnlichen Gedanken überwuchert und überflügelt, daß fortan nur noch ein üppiges Aufblühen der weltlichen Tonkunst und ein unaufhaltsamer Verfall der kirchlichen Musik sich der Forschung darbietet. Während in Bezug auf erstere mannigfache Schwankungen sich bemerkbar machen, Zeiten tiefen Verfalls, aber auch Zeiten des herrlichsten Aufschwungs; während die protestantische Kirche wenigstens in Händel und Bach zeitweise Stützpunkte für ihre geistliche Musik fand, konnte sich die Musik in der katholischen Kirche bis zur Stunde nicht wieder frei machen aus den Banden ihrer sinnlichen und bezaubernden Schwester, erwartet sie noch heute vergebens den Mann, der

mit geistiger Gewalt, künstlerischer Vollendung und tiefinnigem Glauben gleicherweise begabt und erfüllt, im Stande wäre, den Faden da wieder anzuknüpfen, wo die Schüler und Nachfolger des herrlichen Palestrina ihn weiter zu spinnen versäumten, und wird so lange vergebens andere Zustände erstreben und ersehnen, so lange sie nicht das Orchester, an das sich zumeist alle weltlichen Elemente knüpfen, aus ihren Kirchen verbannt und zur reinen Vocalmusik zurückkehrt.

Und nun vor dem Schlusse dieses Kapitels nur noch eine Bemerkung: Das bisher schon mehrfach gebrauchte Wort Oper ist eigentlich mit Unrecht hier in Anwendung gebracht worden; der allgemeine Gebrauch desselben fällt erst in eine spätere Zeit und ging aus dem Volksmunde in die Schriftsprache und die Bücher über. Anfangs bediente man sich in Italien der Bezeichnung Drama oder Tragedia per musica, Melodrama, Tragicomoedia u. s. w.; erst im Jahre 1671 finden wir zuerst den Ausdruck Oper auf einer Partitur von Mr. Cambert († 1677) — Organist an der Honoriuskirche und Concertmeister der Königin Mutter, Anna von Oesterreich, — die in Paris bei Bellard gedruckt erschien. Der Titularabt Perrin hatte sich nämlich in Paris für Gesangtheaterspiele ein Privilegium ausgewirkt, um dieses Kunstvergnügen, das bisher nur dem Hofe und den Reichsten zugänglich gewesen war, nun auch dem Volke zu verschaffen. Das erste Stück, welches er 1659 zur Aufführung brachte, war ein Hirtenspiel: Première Comédie française en musique représentée en France, Pastorale, später aber verband er sich mit Cambert und brachte nun: 1671 Pomone, Opera, ou Représentation en musique auf die Bühne; nach ihm hat P. Claude François Menestier, ein gelehrter Jesuit (1631—1705), in seiner Schrift: Des représentations en musique anciennes et modernes. Paris 1687, den Ausdruck Opera wieder gebraucht und er ist seitdem allgemein beibehalten worden.[38]) Nachdem Perrins Privilegium abgelaufen war, bemächtigte sich Giov. Batt. Lully (1673—1637), im Jahre 1672 desselben und von dieser Zeit an beginnt auch in Frankreich die große Periode der Oper.

7) Die ersten deutschen Opernaufführungen.

Wie immer, wenn eine bedeutende Umgestaltung in der Kunst sich vorbereitet, eine Anzahl von Versuchen den Weg kennzeichnet,

der zur endlichen Erreichung des erstrebten Zieles führt, so sehen wir auch von der Mitte des 17. Jahrhunderts an auf der Schaubühne in reicher Mannigfaltigkeit neue Gebilde und Formen auftauchen und wieder verschwinden. In allen den verschiedenen Gestaltungen, die nun fast einzig dazu bestimmt sind, den Launen und Freuden des Hoflebens zu dienen, offenbart sich ein unruhiges Streben und Drängen nach Neuem, ein Haschen nach Seltsamem und Fremdem, ein hastiges Aufgreifen und rasches Vergessen des Bizarrsten und Sonderbarsten, dessen, was von nah und fern, von allen Seiten her, über die unbeschützten deutschen Grenzen hereindringt. Gewöhnlich ist dasjenige, was nach Deutschland herübergelangt, und sich hier noch eine letzte Galgenfrist seiner flüchtigen Existenz sucht, von andern Nationen schon wieder überwunden und abgeschüttelt. Immer verzucken und enden ja alle Kämpfe Europa's auf diesem Stückchen deutscher Erde, das man nicht mit Unrecht dessen Herz zu nennen pflegt. Wenn wir diese geistigen Strömungen aus dem Süden, Osten und Norden, die sich zuletzt in Deutschland verlieren, verfolgen, so können wir uns eines Vergleiches zwischen den Zuständen unserer Literatur und derjenigen anderer Nationen, die man zu jener Zeit zu den gebildeten Europa's zu rechnen pflegte, nicht erwehren; dieser Vergleich aber fällt leider nicht sehr zu unsern Gunsten aus. Italien, Spanien, Frankreich, England, Dänemark, alle sind uns voraus, und sehen wir dabei von Anderem ganz ab und nur auf die Leistungen der dramatischen Poesie, so scheint es, als würden wir nie im Stande sein können, sie einzuholen, diese Nachbarn, um deren vom Tisch gefallene Brosamen sich die heißhungrigen Poeten Deutschlands während eines ganzen Säculums gierig herumzanken. Glücklicher Weise aber haben wir im Laufe der Jahrhunderte eine Erfahrung an uns selbst gemacht, die uns immerhin wieder zu trösten und aufzurichten vermag. Wenn wir auch langsam lernen, so lernen wir doch mit Ausdauer, und was wir uns, wenn auch mühsam, errungen haben, das haben wir um so sicherer und halten es um so gewisser fest, und so war es uns denn auch möglich, daß wir schließlich nicht nur andere Nationen einholen, sondern sogar überholen konnten, und daß wir mit nur geringen Ausnahmen keinem Volke an Errungenschaften auch auf dem Gebiete der dramatischen Poesie, am allerwenigsten aber auf dem der Musik nachzustehen brauchen. Jedoch bis wir uns dessen rühmen können, liegt noch ein langer Zeitraum vor uns, viele Jahre des Irrens, Ringens und hoffnungsloser Versuche.

Wir haben die deutschen Theaterzustände in sehr trauriger Lage verlassen; während wir der Entwicklung der italienischen Musik- und Bühnenverhältnisse folgten, haben sie sich in nichts gebessert. Mehr als je sogar sehen wir fremde Einflüsse noch immer thätig, das Volksthümliche, das dem deutschen Wesen Eigenste zu beeinflussen und zu verdrängen. Je mehr das Schauspiel Modesache wurde und fast ausschließlich in den Dienst fürstlicher Höfe trat, um so leichter wird es auch dem über die Marken Deutschlands hereindrängenden, unter höchstem Schutze sich breit machenden Theaterunwesen, Ansehen und Geltung zu gewinnen. Neben den deutschen und englischen Gesellschaften und mit ihnen mit Glück rivalisirend, treffen wir nach dem Kriege bereits italienische und französische Truppen. An allen Höfen bürgern sich die welschen Sänger ein, die deutschen Kapellmeister machen in Italien ihre Studien, von dorther kommen Maschinisten, Architekten, Theatermaler, während Paris seine Tanzmeister, Perüquenmacher und Schneider sendet. Eine Zeit lang werden noch die Freiburger und Erfurter Springer genannt; auch die Hamburger Comödianten behaupten sich noch; dann weichen auch sie den ausländischen Sängern und Schauspielern. Unter den ambulanten deutschen Gesellschaften dieser Periode werden die des Herrn von Sonnenfels, eines gekrönten Poeten, und die eines gewissen K. Paul, eines heftigen Eiferers gegen die alten Fastnachtsspiele, als die ältesten und besten genannt. Bedeutender waren die Truppen des M. J. Velthen,[39]) der die prächtigsten Haupt- und Staatsactionen in Scene setzte und die Burlesken und die Stegreifspiele in Aufnahme brachte, und des Stranitzky in Wien, der den Charakter des Hanswursts ausbildete und dieser später so verachteten Persönlichkeit den ersten Platz in seinen Stücken anwies. Stranitzky ist zugleich als der Gründer der Wiener Localposse anzusehen.[40])

Neben diesen bessern Gesellschaften gab es nun auch viele sehr schlechte und verrufene; dahin gehören die eines gewissen Judenbart, Salzsieder, Schneider, C. v. Ekkenberg, Haßkarl u. a. Einer der erbärmlichsten Prinzipale aber war der berüchtigte Reibehand, zuerst ein Schneider, seit 1734 Schauspieldirector; seine Aufführungen waren so jämmerlich, daß sein Name für den Verfall des Geschmacks und der Schauspielkunst sprichwörtlich geworden ist.[41]) Mit ihm auf gleicher Linie steht der Principal der hochfürstlich Brandenburg-Bayreuthischen Schaubühne Kuniger (seit 1752). Ein Herr von Quoten bereiste mit seiner Truppe sogar Schweden und Dänemark, wurde aber

in Kopenhagen von Holberg so lächerlich gemacht und verspottet, daß er sich nicht zu halten vermochte.

Die Hoffeierlichkeiten, deren Mittelpunkt fortan das Schauspiel wurde, hatten bereits im 16. Jahrhunderte eine neue Gestalt angenommen. An die Stelle der sonst so beliebten Turniere traten in Deutschland seit 1487 (wo das letzte derselben in Worms abgehalten worden war) die ungefährlicheren, aber immerhin körperliche Uebung und Gewandtheit erfordernden, überaus glänzenden Kopf-, Ring- und Quintanrennen oder Caroussels; mit ihnen wurden dann gewöhnlich, die unmittelbaren Vorläufer der höfischen Schauspiele, große, äußerst kostspielige, phantastische und abenteuerliche Aufzüge verbunden, denen nicht selten poetische Stoffe aus der Mythologie, Historie oder Allegorie zu Grunde lagen.

Zu Ende des 16. Jahrhunderts waren die aus Frankreich herübergekommenen Ballets beliebt geworden, Stücke in denen Tänze und Gesänge, Dialoge und Recitative, Lieder und Chöre willkürlich und bunt gemischt, oft ohne Sinn, Ordnung und Nothwendigkeit mit einander wechselten. Nach und nach wurde in ihnen der Gesang überwiegend, der Tanz trat mehr zurück; so entstand das singende Ballet;[42]) neben ihm bestehend sehen wir das allegorische Festspiel, das Schäferspiel oder die Waldkomödie und in den höchsten Zirkeln besonders bevorzugt die sogenannten Wirthschaften, Merceries, Königreiche und Maskeraden, die trübe Luft und trostlose Einförmigkeit der Hofkreise zeitweise in neue Strömung bringen.[43]) Zuletzt bestrebte man sich, alles dieß in eine Form zu vereinigen und so entstand, als Gipfel der Schauspielkunst, im 17. Jahrhundert die Oper. Je bunter, prächtiger und abenteuerlicher dabei alles vereinigt und gemischt war, um so genußreicher und herrlicher erschien es den raffinirten Anforderungen einer sittlich verkommenen Zeit. Zuletzt, nachdem Ludwig XIV. mit einer seiner Maitressen 1653 in einem Schauspiele zu Versailles die erste Menuette von Lully vor dem ganzen Hofe getanzt hatte, wurde es auch in Deutschland Sitte, daß sich fürstliche Personen am Spiel, Tanz und Gesang betheiligten und neben ihnen die angesehensten Mitglieder des Adels in buntem Gemische mit Tänzern, Sängern und Schauspielern von Profession zusammen agirten.[44])

Lange war schon das Gerücht von der Aufführung der in Italien so schnell beliebt gewordenen Opern nach Deutschland herüber gedrungen, noch aber hatte man hier keine derselben gesehen. Der Churfürst

Johann Georg I. von Sachsen, mit dem florentiner Hofe befreundet, erbat sich endlich von daher den Text zur Dafne. M. Opitz von Boberfeld, der bedeutendste unter den deutschen Dichtern seiner Zeit, mußte ihn sogleich übersetzen[45]) und der berühmte churfürstliche Kapellmeister Heinrich Schütz zu Dresden (1585—1672), der seine Studien in Italien gemacht und dort schon Opern gesehen hatte, die Musik dazu schreiben. Diese Pastoral Tragicomoedie und erste deutsche Oper wurde nun am 13. April 1627 bei Gelegenheit der Vermählung des Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt mit Sophie Eleonore von Sachsen im Tafelsaale des Schlosses Hartenfels in Torgau vor der fürstlichen Familie und vielen hohen Gästen durch die churfürstliche Kapelle mit großem Erfolge aufgeführt.[46]) Der Text der Dafne nimmt in Opitii Opera poetica Amsterd. 1646. 16mo, sammt Vorrede, Dedication und Personenverzeichniß neun Blätter ein, ist also nur von geringem Umfange. Die Eintheilung in fünf Acte ist geblieben; auch hier macht Ovidius den Vorredner. Die Personen des Stückes sind Dafne, Apollo, Venus, Cupido und drei Hirten. Jeder Act wird mit einem Chor der Hirten, der letzte mit „der Nymfen vnd Hirten Tantz (und Chor) vmb den Baum" geschlossen. Im Grunde stellt sich uns das Ganze noch immer nicht anders, als ein etwas erweitertes Singspiel, ähnlich den biblischen Spielen der vorhergegangenen Periode dar. Der erste Act beginnt mit einer Klage der Hirten, daß ein grimmes Wunderthier (die pythonische Schlange) ihre Felder verwüste; darauf folgt eine artige Arie des ersten Hirten mit Echo, eine damals sehr beliebte Spielerei, wornach Apollo ihnen die Botschaft bringt, „daß er dem Drachen durch seines Bogens Macht gestillt den wilden Rachen" und sie auffordert, nun zu frohen Tänzen in den Wald zu ziehen. Im zweiten Acte sehen wir Venus, Amor und Apoll; letzterer lacht und spottet der Macht des kleinen Schützen, Venus warnt ihn, Cupido droht Rache. Der dritte Act führt uns Dafne, eine eifrige Jägerin, des Hirschen Spur verfolgend vor; Apollo begegnet ihr und faßt sogleich eine heftige Neigung zu der schönen Nymphe; sie weist ihn zurück, indem sie sagt, daß nur Bogen und Pfeil sich ihr gesellen dürften. Im vierten Acte sehen wir Cupido seines Sieges über Apoll sich rühmen; im fünften treten nochmals Apollo und Dafne auf; vergebens fleht er die Geliebte an, seine Gluth zu erwiedern; sie bleibt bei seinen Klagen ungerührt, und als er dringender wird, bittet sie ihren Vater Peneus, sie als ein unbeflecktes Kind hinwegzunehmen, worauf sie in einen Lorbeer-

baum verwandelt wird. Apoll, sein Schicksal beweinend, segnet den Baum und bestimmt, daß seine Blätter ihm von nun an das güldene Haar, in Zukunft aber das Haupt jedes sieghaften Helden zieren sollten.

Bis zur Zeit, wo H. Schütz die Musik zur Dafne componirte, stand auch in Deutschland die weltliche Musik ganz unter dem Einflusse der geistlichen; von jetzt an wird auch hier das Verhältniß ein umgekehrtes; der gewohnte Kirchenstyl erliegt den concertmäßigen und theatralischen Einflüssen. Der Volksgesang, der neben dem kirchlichen, diesem aber noch immer sehr untergeordnet, im Laufe der letzten Jahrhunderte mehr und mehr Boden gewonnen hatte, erhält eigentlich erst durch die Reformation wirkliche Bedeutung; nichts war ihm förderlicher als die kirchliche Bewegung und diese konnte sich wiederum keine bessere Gehülfin wünschen, als die neue Liederlust. Mit den bekannten Melodieen gingen die reformatorischen Texte hinaus in alle Welt; man sang sich in die neue Lehre förmlich hinein. Diejenigen Musiker, — Organisten und Cantoren, — welche die Weisen zu den kirchlichen Gesängen gewöhnlich auswählten oder anfertigten, waren auch die Componisten der Singspiele. Die geistlichen und die weltlichen Melodieen dieses Zeitraumes hatten zudem so viel Gemeinschaftliches, waren so auseinander herausgewachsen, so von gleichartigem Geiste beseelt, und kamen so recht dem allezeit sangfertigen deutschen Volke zur günstigen Stunde, daß der Erfolg der Singspiele des 16. Jahrhunderts sehr erklärlich wird. Das änderte sich aber im kommenden, wo der Chorgesang Nebensache wurde, die süßen Melodieen der italienischen Sänger alles Andere in den Hintergrund drängten und die deutschen Tonsetzer nur dann Ruhm, Ehre und eine angesehene Stellung zu erringen hoffen durften, wenn sie ihre Studien in Welschland gemacht hatten und in welscher Manier zu setzen wußten. Mit dem Sologesang aber wird auch die fremde Sprache bald in Deutschland heimisch, und diese in Italien geschulten Kapellmeister, diese Sänger und noch mehr die Sängerinen, dann die Isolirung der Höfe vom Volke, in welchem sie bisher einen wesentlichen Theil auszumachen pflegten, verdrängen endlich das deutsche Singspiel vollständig, nichts dafür bietend und zurücklassend als eine wirkungslos vorübergehende, kostspielige italienische Oper,[47]) eine Treibhauspflanze im vollsten Sinne des Wortes.

Doch, kehren wir zu dem Gründer einer neuen musikalischen Richtung, sowohl auf dem Gebiete der dramatischen, wie der geistlichen Musik, zu dem Dresdner Kapellmeister H. Schütz zurück. Keiner unter den

deutschen Meistern seiner Zeit vermochte ihn in seinen Leistungen, in dem Einflusse, den er in musikalischen Dingen ausüben konnte, zu erreichen. Nach den gründlichsten wissenschaftlichen und musikalischen Vorstudien, und nach Benützung aller Bildungsmittel, welche die Heimath ihm zu bieten hatte, wurde er 1609 der Schüler des großen J. Gabrieli in Venedig. Erst nach dem Tode seines verehrten Lehrers, 1612, kehrte er, bereichert mit den herrlichsten Kenntnissen und Kunstfertigkeiten, nach Deutschland zurück. Hier fand er bald darauf am sächsischen Hofe eine glänzende, hochgeachtete Stellung, der er durch 57 Jahre ehrenvoll vorstehen durfte; von hier aus hatte er mehrfach Gelegenheit, weite Reisen zu machen, und in die intimsten Verbindungen mit den trefflichsten Männern seiner Zeit zu treten; unter seiner Leitung stand die beste Kapelle damaliger Zeit; so konnte er, gehoben und gefördert von den günstigsten Verhältnissen, zum bedeutenden Künstler heranwachsen und in Wahrheit die Zierde der deutschen Tonsetzer seines Jahrhunderts werden. Tüchtig und originell, würdig und bewußt, verarbeitet er immer selbstständig sein geistiges Material; in seinen Werken ist keinerlei Nachahmung, keine Schule zu erkennen; wurzelnd in der Vergangenheit, den hellen Blick der Zukunft zugewendet, steht der ernste, fromme Mann, ein Markstein in der Geschichte deutscher Tonkunst, schaffend, rathend und anregend, ein weiser Lehrer und väterlicher Freund der Tonsetzer seiner Zeit, verehrungswürdig vor den Augen der Nachwelt. Obwohl während seines langen Wirkens am Hofe zu Dresden noch manches neue Singspiel gegeben wurde, hat er selbst doch nur noch einmal eine Arbeit für die Bühne unternommen, indem er die Musik zu Orpheo und Euridice setzte;[48]) dagegen fehlte es der neuen Hoflustbarkeit nicht an andern willigen und dienstbaren Geistern, an Dichtern und Componisten, die mit immer neuen dramatisch-musikalischen Werken auf der einmal gebrochenen Bahn weiter strebten.

Die sächsischen Hofdichter Dav. Schirmer[48a]) und E. Geller waren, wie die meisten ihrer Collegen, unerschöpflich im Erfinden gräulicher und ungeheuerlicher Texte für Ballete, Masqueraden und Hirtenaufzüge.[49]) Es ist wirklich staunenerregend, welche Masse von Abgeschmacktheit und Unsinn sich in den poetischen Erzeugnissen dieser Periode vorfindet.

Aus der großen Zahl von deutschen Poeten,[50]) die ihre Thätigkeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Schaubühne zuwandten, treten uns vornehmlich drei entgegen, ausgezeichnet nicht blos

durch ihre hervorragenden Leistungen und die Menge derselben, sondern auch wichtig dadurch, daß sich in ihnen die äußern, fremden Einflüsse am bezeichnendsten geltend machen. Martin Opitz von Boberfeld (1607 in Bunzlau geb., 1639 in Danzig an der Pest gest.), als der Vater der Dichtkunst und Wiedererwecker der Poesie von seinen Zeitgenossen verehrt, kann als der Repräsentant der altclassischen Richtung angesehen werden; Andreas Gryphius (1616 zu Glogau geb.; † 1664 daselbst), nahm sich den Holländer Vondel zum Muster und Caspar von Lohenstein (zu Nimptsch in Schlesien 1635 geb.; 1683 zu Breslau gest.) war ein Nachahmer der italienischen Dichter, besonders des Marino.[51])

Die dramatischen Arbeiten des ersteren beschränken sich fast nur auf Uebersetzungen (die Troierinnen des Seneca, die Antigone des Sophocles, die Dafne des Rinuccini), aber schon dadurch wurde er für das deutsche Drama maß- und mustergebend; einerseits leitete er die Nachbildung der alten Tragödie, anderseits die höfischen Fest- und Singspiele ein. Der zweite unter den genannten, ein sehr gelehriger Schüler seiner Zeit und von den Mitlebenden als der Schöpfer des deutschen Drama's gepriesen, jedenfalls der bedeutendste unter den gelehrten Dramatikern der ganzen Epoche, offenbart trotz dem Schwulst und Bombast seiner Sprache und bei aller eigentlichen Leblosigkeit seiner Charaktere doch eine gewisse Naivetät und ursprüngliche Frische, die bereits einen wesentlichen Fortschritt erkennen und bessere Zeiten hoffen lassen. Aber schon mit Lohenstein sehen wir das Gewonnene wieder zerrinnen; indem er die unwahre, überschwengliche Ausdrucksweise seiner Vorbilder womöglich noch zu überbieten strebt, erstickt er durch eine Ueberfülle von Bildern und lächerlichem Pathos jede Entfaltung dramatischen Lebens; dabei entwickelt er eine Lust an Mord und scheußlichen Schandthaten, einen Blutdurst und ein Haschen nach wollüstigen und lockern Bildern, daß man mit Schmerz und Staunen sich von seinen Werken abkehren und mit Bedauern die Wahrnehmung machen muß, wie hier plötzlich durch einen einzigen Mann die dramatische Dichtkunst von einer gewissen erreichten Höhe wieder herabgestoßen wird in die Tiefe früheren, plebejischen Geschmackes.

All diesem erkünstelten, falschen, schwülstigen Wesen, all dieser rohen Geschmacklosigkeit gegenüber zeigt sich ein Anstreben größerer Natürlichkeit und volksthümlichen Ausdruckes erst wieder in den Schauspielen des Zittauer Rectors Chr. Weise (1642—1708). Er sprach es aus,

was Viele gefühlt, aber zu sagen bisher Bedenken getragen hatten, daß Nichts schön, was nicht auch natürlich und ungezwungen ist; so verfolgte er mit vollem Bewußtsein eine Bahn, die schon Gryphius einzuschlagen begonnen hatte, ward für seine Zeit maß- und tonangebend und bewirkte eine wichtige Geschmacksreform auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung. Leider wurde er in seinem Bestreben nach Einfachheit des Ausdrucks oft nüchtern und seicht; die Anzahl seiner Werke ist staunenerregend; er schrieb, ein wirklicher Polyhistor, unermüdlich ein Buch nach dem andern, über alle Gegenstände des Wissens, dichtete geistlich und weltlich, lustig und curiös; kein Ereigniß der Zeit, kein Vorfall des täglichen Lebens entging seiner Feder. Von seinen 54 Schauspielen sind viele verloren gegangen, viele ungedruckt geblieben. Aber auch er theilt das Schicksal seines Vorgängers Gryphius; was er verständig begonnen, wurde durch Gottsched's Bestreben, das Drama der Franzosen in Deutschland heimisch zu machen, wieder vernichtet.[52])

Mancher der Dichter dieser Periode war zugleich Tonsetzer, wie z. B. C. Ch. Dedekind, mancher der Tonsetzer zugleich Erfinder der Handlung, wie Ph. Stolle[53]) und J. Ph. Krieger,[54]) ersterer wohlbestallter fürstlich Magdeburgischer Musicus, letzterer fürstlich sächsischer Kapellmeister zu Weißenfels, von Kaiser Leopold wegen seiner Talente und musikalischen Tüchtigkeit in den Reichsgrafenstand erhoben.

Verweilen wir, um die Dichtungsart der Periode etwas näher betrachten zu können, noch kurze Zeit bei dem talentvollsten und bedeutendsten Dichter derselben, bei Andr. Gryphius. Wenn man ihm auch Geschick in der Wahl seiner Stoffe und Talent für dramatische Gestaltung nicht absprechen kann, so kennzeichnet es doch die Zeit, in der er schrieb, daß er, der deutsche Dichter, nie einen Gegenstand aus der Geschichte seines Vaterlandes zum Vorwurf seiner Arbeiten wählte, sondern immer hinausgriff in die Vergangenheit und zu den Märchen und Erzählungen anderer Völker; wenn wir nun bei ihm, dem besten unter seinen Zeitgenossen, diesen Mangel an deutschem Bewußtsein, an Patriotismus und Nationalgefühl zu beklagen haben, wie vielmehr in dieser Beziehung verkommen und ohnmächtig stellen sich uns erst die Leistungen der untergeordneteren Dichter dar. In nichts offenbart sich die Charakterlosigkeit der Zeit mehr als in den in ihr erzeugten Werken der Poesie, namentlich der dramatischen; und wie reich auch der Zahl nach diese Periode an solchen erscheinen mag, alle sind ohne Inhalt, ohne Leben, ohne einen Funken erhabener Leidenschaft

und vermögen so weder Theilnahme noch Begeisterung zu erwecken. Bei Gryphius nun verbirgt uns die reiche dichterische Begabung, und eine unbefangene und gewandte Handhabung der Sprache die Blößen, die bei andern so offen hervortreten, aber aller glänzende Pomp der Rede, alles Ausmalen und Erklären der Leiden und Leidenschaften lassen uns auch bei ihm kalt. Einen Maßstab für die Bildungsstufe des Jahrhunderts geben uns zugleich so manche Dialoge, die er seinen Personen, namentlich denen des gewöhnlichen Lebens, in den Mund legt und die nur zu häufig gemein und unflätig sind, aber auch hierin schon zeigt er feineres Gefühl; denn bei weitem bietet er uns nicht das Schlimmste, was die damalige Zeit auf die Bühne brachte, wo noch immer die freiesten und anstößigsten Dinge vorkommen und Gespräche geführt wurden, die an Zuchtlosigkeit und rohem Cynismus nicht hinter den Possen- und Fastnachtsspielen früherer Jahrhunderte zurückbleiben. Unsere Dichter werden wir zudem milder beurtheilen, wenn wir bedenken, wie seine Stücke ohne Anstoß zu erregen, vor fürstlichen Personen und dem gebildetsten Publikum seiner Tage mit großem Beifalle aufgeführt wurden. Solche Auswüchse sind für uns ein Beitrag zur Sittengeschichte der Zeit, und dieser anscheinende Mangel findet sich zudem bei Gryphius ausgeglichen durch reichen und sprudelnden Witz und derb heitern Humor, die ihm stets willig zu Gebote stehen und seine Lustspiele namentlich frisch und selbst für unsere Zeit noch lesbar erscheinen lassen. Fast alle seine dramatischen Werke sind Singspiele, und da sie von den gleichzeitigen Dichtern vielfach nachgeahmt wurden und jedenfalls für die besten der ganzen Periode gelten können, so läßt sich an ihnen die Betheiligung der Musik im Drama und der Comödie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am Besten erkennen. Im Horribilicribrifax kommt nur ein kurzer Sologesang, der jedenfalls ohne Begleitung und einstimmig gesungen wurde, vor, dagegen wird das Stück beschlossen unter Trompeten und Heerpaucken mit einem Tanz aller Personen. In Majuma, „Freuden-Spiel", auf dem Schauplatz gesangsweise vorgestellet in dem Maymond des Jahres 1653, sind die Sologesänge schon zahlreicher angewendet; Zephirus singt zwei Arien und ein „verlähmeter" Soldat ein sechsstrophiges Lied; den Schlußchor (bei Gryphius immer Reyen genannt) singen Mercurius und die Wald-Götter und Nymfen, worauf noch unterschiedliche Aufzüge und Tänze folgen. Im Leo Arminius oder Fürsten-Mord, einem Trauerspiele, schließen der erste und zweite Act mit Reyen der Höflinge; der

dritte Act beginnt mit einem Reyen der Spielleute und Sänger mit Violen begleitet und endet mit einem Reyen der „Hoffe-Junkern"; ein Reyen der Priester und Jungfrauen beschließt den vierten Act. Die Dichtung dieser Reyen besteht gewöhnlich, nach dem Muster der alten Tragödie, aus Satz, Gegensatz und Zusatz. Ganz ähnlich, wie in Leo Arminius ist die Einrichtung in dem Trauerspiele Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit. Den ersten und dritten Act schließt ein Reye der gefangenen Jungfrauen, den zweiten einer der von Chach Abas „erwürgeten" Fürsten, den vierten ein Reyen der Tugenden, des Todes und der Liebe, worin ganz schöne Gelegenheit zu einem hübschen Wechselgesang gegeben ist. Hier wie im vorhergehenden Stück wird die Einförmigkeit der Alexandriner nur selten durch einen Sologesang unterbrochen; aber diese einzelnen Gesänge haben dann immer einen ganz bestimmt ausgesprochenen Charakter, der dem Componisten äußerst günstig zur musikalischen Behandlung sich darbietet. In dem aus dem lateinischen des Causini übersetzten Trauerspiele: Die beständige Mutter oder die Heilige Felicitas schließt der Chor der streitenden Kirche oder der Reyen der Himmlischen die Acte; jener rühmt die Beständigkeit der heiligen Blutzeugen oder betrauert die Marter derselben; aus diesem treten einzelne Engel oder die allegorische Darstellung der Seligkeit Solo singend hervor; zugleich finden sich hier schon häufiger wie in andern Stücken musikalische Einlagen. Die Felicitas singt mehrere Arien, und Chöre des Volkes und der Hofleute sind in verschiedenen Scenen eingelegt. In Cardenio und Celinde, oder Unglücklich Verlibete, einem andern Trauerspiele, werden die Reyen ausgeführt von der Bononiensi'schen Jugend, den Jahreszeiten, die in Gestalt der vier Stufen des menschlichen Alters erscheinen, der Zeit und dem Menschen. Der zweite Act beginnt mit einem Liede der Celinde, wozu sie sich auf der Laute selbst begleitet; außerdem findet sich in dem Stücke noch eine sehr leidenschaftliche Arie der Olimpia. In dem letzten Trauerspiele: Ermordete Majestät, oder Carolus Stuardus, König von Groß-Britanien, endet der erste Act mit einem „Chor der ermordeten Engelländischen Könige"; er besteht aus dreimal wiederholtem Chor, Gegenchor und Abgesang. Den zweiten Act schließt ein ebenso angelegter: Chor der Syrenen, den dritten ein Wechselgesang zwischen Frauen und Jungfrauen und den vierten ein „Chor der Religion und der Ketzer"; Sologesänge finden sich in diesem Stücke nicht. Eigenthümlich ist den meisten dieser Singspiele, sowie sehr vielen aus früherer

Zeit, daß sie nicht mit Musik beschlossen wurden. In dem Shakesspeare'schen Motiven nachgebildeten Schimpff=Spiel: **Absurda Comica**, oder Herr Peter Squenz, kommt zwar nur ein Lied, aber ein äußerst launiges und originelles vor, welches Meister Lollinger der Leineweber und Meistersänger, derjenige, welcher den Brunnen vorstellt, zu singen hat. Das für unsere Zwecke interessanteste Stück von Gryphius ist jedoch das Mischspiel: Das verliebte Gespenst, Gesangspiel und die geliebte Dornrose, Scherzspiel. Beide Spiele bilden eigentlich nur eines; jedes derselben hat vier Aufzüge; nach einem Acte des Gesangspiels folgt immer einer des Scherzspiels, so daß das komische, heitere, in das ernste, rührende, als lustiges Intermezzo eingefügt erscheint; ersteres ist in hochdeutscher Sprache, letzteres in schlesischem Bauerndialekt geschrieben. Dieses Stück wurde am 10. October 1660 von jungen Bürgern zu Glogau, bei Gelegenheit des festlichen Durchzuges der Prinzessin Elisabeth Maria Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein und Herzogin in Bayern, der Braut Georg III. zu Liegnitz und Brieg, aufgeführt. Der Dichter, der sich mit Vorliebe bisher dem Trauerspiele zugewandt hatte, entreißt sich hier seiner tragischen Grundstimmung und anstatt nach einem entlegenen historischen Stoff zu suchen, ergreift er eine mögliche, nicht zu ausgedehnte Situation des gemeinen Lebens. Die natürliche, einfache Handlung entwickelt sich leicht und ohne Stillstand. Die elegischen Parthien treten derselben nie störend in den Weg, sondern reihen sich als nothwendige Glieder dem Ganzen an, so daß man keine jener weitschweifigen Reden und Disputationen, in welchen sich damals die dramatischen Dichter so gerne verlieren, hier wiederfindet. Der Dichter, indem er diese Form des Mischspiels gewählt hat, folgt nur der Sitte der Zeit, das Volksschauspiel, dessen Berechtigung man fühlte, neben dem gelehrten Drama nicht ganz aufzugeben und dem derben Spasse auch seine Bedeutung zukommen zu lassen; und wirklich trifft er hier mit überraschender Sicherheit und Wahrheit den Volkston und stellt das Leben des Volkes mit meisterhaften Zügen auf die ergötzlichste Weise dar.

Eros, mit Bogen und Pfeilen in den Wolken erscheinend, eröffnet als Vorredner das Stück, Hymen „umgeben von vier Liben", welche Brautfackeln tragen, und ein allgemeiner Chor schließen dasselbe. Im zweiten Acte ist ein hübscher Wechselgesang zwischen Cloris und ihrer Mutter Cornelia, im dritten ein ähnlicher zwischen denselben Personen und Sulpicius, der „in Gestalt eines Geistes" auftritt; im vierten

Acte sind zwei Arien, die letzte mit einem Chore abschließend; ein Rundgesang endet diesen Aufzug. Die vorletzte Scene wird gebildet durch einen „Tantz der Geister und Tantz der Liben"; diesen folgt ein Wechselgesang, vorgetragen „von dem Reyen der Verlibten, welche im Gesang-Spil auffgezogen und dem Reyen der Bauern, die in dem untermischten Scherz-Spil erschienen waren."[55])

Leider ist uns nur zu den allerwenigsten Singspielen dieses ganzen Zeitraums die Musik erhalten worden; sogar diejenige zur Daphne ist verloren gegangen. Ja, was noch mehr zu verwundern ist, wir kennen nur in seltenen Fällen die Namen der Tonsetzer, welche sich mit Arbeiten an den deutschen Singspielen betheiligten. Außer dem Weißenfelser Kapellmeister J. Ph. Krieger (1649—1725) und dem berühmten Theorbisten Ph. Stolle in Halle, beide schon früher genannt, sind uns blos die Namen: M. Jacobi, M. Edelmann, C. Förster, J. Löhmer, G. Walch, P. Heinlein, W. M. Mylius, Ph. H. Erlebach, J. Ph. Käfer, und sehr wenige andere[56]) in einzelnen Stücken aufbewahrt; und doch war die ganze Periode ebenso reich an trefflichen Tonsetzern wie an schreibseligen Poeten. Alle die unzähligen Höfe und Höfchen, mit denen Deutschland gesegnet war, hatten ihre Kapellmeister und Kammermusiker; es war noch nicht Sitte, die Organistenstellen in den Städten als Anhängsel der Schulämter zu betrachten; überall war man bemüht, tüchtige Meister als Cantoren und Regens chori musici zu gewinnen und man war stolz darauf, Männer in ihnen zu besitzen, deren Name im Vaterlande mit Achtung und ehrenvoll genannt wurde; an Kräften also fehlte es nicht, und wenn man das überblickt, was im 17. Jahrhundert auf dem Gebiete der Kirchenmusik geleistet wurde, so ist man wohl berechtigt, auch einen vortheilhaften Schluß nach der andern Seite hin zu thun. Allerdings waren alle damaligen Tonsetzer in geistlichen Aemtern; solche, die sich blos mit Compositionen für die Bühne oder mit profaner Musik allein befaßt hätten, gab es gar nicht; was man nach dieser Richtung hin leistete, war bloß nebenher gearbeitet. Dagegen hatte sich aber ein rein weltlicher Styl auch noch nicht gebildet; die sogenannte galante Schreibart, die durch die Concert- und Cantatencomposition Mode geworden war, wurde gleicherweise in der Kirche und im Theater executirt; eine dramatische Charakteristik der Musikstücke war noch eine unbekannte Sache. Wie leicht waren also die Tonsätze zu den Singspielen herzustellen; eine etwas raschere Bewegung, eine muntere Melodie, mit etwas mehr

Schnörkeln als sie sonst vielleicht in der Kirche angewendet wurden, — wo sie übrigens auch nicht verschmäht waren, — und die Composition für das Singspiel war fertig. Zudem müssen wir auch bedenken, daß die Poesie in diesem Jahrhundert noch nicht wie im folgenden der Musik dienstbar geworden war, sondern daß diese vielmehr jener untergeordnet erscheint; während der Name des Dichters glänzt, verschwindet der des Tonsetzers, während jener bekannt und berühmt wird, bleibt dieser ungenannt. Wer mit einem musikalischen Amte betraut wurde, der mußte selbstverständlich auch im Tonsatze so viele Gewandtheit haben, daß er einen beliebigen Text mehr oder minder gut in Musik zu setzen vermochte. Das galt nicht als besonderes Verdienst. Der Componist fügte daher auch nur selten einen Namen seinem Werke bei; manchmal lassen nur Anfangsbuchstaben auf den Tonsetzer schließen; in den häufigsten Fällen aber findet sich über ihn gar kein Aufschluß gegeben.

Noch immer sehen wir den Chorsatz in den musikalischen Arbeiten überwiegend und da ist es wieder der alte Schütz, der seinen Zeitgenossen unerreichbar voranleuchtet; 8, 12, 16, 20stimmig, in strahlender Pracht baut er in seinen Oratorien die wunderbarsten Chöre auf; nach seinem Beispiele bildeten sich zahlreiche Schüler und Nachahmer. Anfangs waren auch die meisten Musikstücke in den Singspielen noch Chöre und ein- oder zweistimmige Lieder ohne Begleitung; dann tritt ein Instrumentalbaß zu den Singstimmen; diesem gesellen sich später wenige andere Instrumente. Die alte Eintheilung derselben nach Chören verschwindet jedoch mit seltenen Ausnahmen im Verlaufe der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts völlig. So sind z. B. zwei Chöre in Jacobs Heyrath von Weise, 1682, noch begleitet mit Biffaros, 3 Posaunen, Paucken und dem Continuo, während eine Sinfonia und andere Gesangstücke eine Besetzung von 2 Violinen, 2 Violen, Fagott und Baß haben. Eigenthümlich erscheint außerdem die Anwendung der Instrumente gegenüber dem Gesange; dieser wird durch jene nicht begleitet, sondern hat zur Stütze nur einen bezifferten Grundbaß. Der Chor der Instrumente fällt, dem Gesangspart gegenüber tretend, immer erst bei den Pausen ein; selten nur findet sich ein Instrumentalvorspiel, dagegen häufige Zwischenspiele und immer ein kräftiges, vollklingendes Nachspiel.

Zahlreiche bisher benützte Tonwerkzeuge kommen nun ganz außer Gebrauch, so die Block- oder Schnabelflöten, die Zinken, die Bombarte, das Trumscheit und ähnliche; sie waren in Folge ihrer einfachen Construction zur Hervorbringung der chromatischen Intervalle und nach

Beseitigung des hohen Chortons und Einführung des um eine große Terz tiefern Kammertons nicht mehr brauchbar. Dagegen begegnen wir schon tüchtigen Virtuosen auf einzelnen Instrumenten; besonders cultivirt wird die Trompete, die Querflöte, die Laute, Theorbe und etwas später auch die Viola di gamba, das Lieblings-Instrument des 18. Jahrhunderts. Gleichzeitig findet aber auch von jetzt an die Violine allgemeine Verbreitung und wird nicht nur ein nothwendiger Bestandtheil eines jeden Orchesters, sondern im Verein mit Viola und Baß der Stamm, um den sich die übrigen Instrumente gruppiren. Die Viola oder Bratsche hatte verschiedene Arten Haute-contre (Viola I) Taille (Viola II) und Quinte de Violon (Viola III); die erstere wurde im Discant-, die zweite im Mezzo-Sopran-, die dritte im Altschlüssel geschrieben. Cello und Baß waren noch mit 5 Saiten bespannt. Die Flöte traversiere (Querflöte), die Oboe und das Fagott verdrängten die Schalmei und den Baßpommer. Zur Begleitung des Gesanges und zur Ausfüllung der Harmonie benützte man im Theater die Theorbe und den Flügel, bei der Kammermusik die Laute. Die Theorbe war größer als eine gewöhnliche Laute, hatte tiefere und stärkere Saiten und hieß deßwegen auch Baßlaute (Arciliutho, Archiluth). In größeren Orchestern hatte man häufig zwei Flügel, den einen für den Kapellmeister, den andern für den Accompagnateur. Trompeten und Paucken waren von Alters her schon im Gebrauch; die Posaunen fanden nur noch in der Kirchenmusik Verwendung. Das Horn wurde erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts Orchester-Instrument. Für die besten Kapellen in Deutschland galten die kaiserliche in Wien und die kurfürstlich sächsische in Dresden. Die gewöhnlichen Orchester waren wenig zahlreich; manche Hofcapelle zählte nur 4, 6, 8, höchstens 10 Mitglieder. Die Orchesterstimmen waren schwach besetzt und man scheint auf die Mitwirkung von Dilettanten, die zu jener Zeit allenthalben zu finden waren, gerechnet zu haben.[57])

Je mehr wir uns dem Beginne des 18. Jahrhunderts nahen, desto mehr tritt das deutsche Singspiel in den Hintergrund, und je größer die Städte und je reichlicher die Mittel zu dem Aufwand fließen, den die Schauspiele verursachen, desto mehr verdrängt die italienische Oper alle Nebenbuhler. Ueberall entstehen nun auch in Deutschland verschwenderisch ausgestattete Theatergebäude; 1651 wurde das Opernhaus in Wien, 1667 das in Dresden fertig; ersteres, vollkommen schön, wie es ein Zeitgenosse nennt, übertraf sogar die zu demselben Zweck ge-

bauten Häuser in Paris und London durch seine wahrhaft kaiserliche Pracht; jede Oper kostete dem Monarchen durchschnittlich 60,000 fl. 1667 begann der Bau des großen Theaters (das aber erst 1697 eröffnet wurde) in Nürnberg; bisher hatte man das Theater der Meistersänger benützt, eine offene Bühne, ohne Dach. Auf ihr spielte auch Velthen mit seiner Gesellschaft. Hamburg erhielt 1678, Augsburg 1687, Leipzig 1693 ein Theater. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts galt das Hamburger Opernhaus für das weitläufigste, das Leipziger für das pouvreste, das Hannöver'sche für das schönste und das Braunschweigische für das vollkommenste im nördlichen Deutschland.

8) Die Hamburger Opernperiode.

Ueberall verdrängt, gab es endlich nur noch eine Stadt, Hamburg, in welcher häufiger deutsche Opern gegeben wurden. Doch kam es auch hier und zwar nicht selten vor, daß man die Arien italienisch, die Recitative deutsch sang; daß man hoch- und plattdeutsch, französisch und englisch in einem Stücke durcheinander sprach. Die meisten deutschen Dichter und Componisten wandten sich endlich nach dieser reichen, genußsüchtigen Handelsstadt, die von jeher Wissenschaften und Künsten ein freundliches Asyl geboten hatte. Ordentlich gewerbsmäßig wurde hier die Operndichtung betrieben, ja dieselbe in den Rang einer eigenen selbstständigen Literatur erhoben. Der Zusammenfluß von Schriftstellern war hier so groß, daß sie geraume Zeit hindurch die deutsche Literatur von Hamburg aus zu beherrschen vermochten.

Das Hamburger, auf dem hintern Gänsemarkte erbaute Theater war eines der prächtigsten in Deutschland; ebenso großartig im Aeußern als zweckmäßig eingerichtet im Innern. An der Spitze des Unternehmens standen zuerst der nachmalige Senator, Juris utriusque Licentiatus Gerhard Schott, der Licentiat Lütjens und Joh. Ad. Reincke, Organist bei St. Catharina. Der erstere, ein wohlhabender, angesehener und welterfahrener Mann, nahm das dauerndste Interesse an der Sache und bleibt für diese auch von wesentlicher Bedeutung; die beiden andern, die sich schon nach sieben Jahren gänzlich von dem Unternehmen abwandten, überließen die alleinige Bühnenleitung jenem, der sie auch mit kurzen Unterbrechungen bis an seinen Tod, 1702, ruhmvoll fortführte.

Nach verschiedenen zwischen dem Senat und dem geistlichen Mini-

sterium über die Zulässigkeit der Opernspiele, besonders der biblischen Sujets gepflogenen Unterhandlungen, wurde das Haus am 2. Januar 1678 mit dem biblischen Singspiele: Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch oder Adam und Eva eröffnet. Den Text hatte ein gewisser Richter, kaiserlicher gekrönter Poet, die Musik der Kapellmeister Joh. Theile (1646—1726) verfertigt; die Rolle des Adam spielte der Graf St. Arlouis, ein Emigrant, zum Entzücken aller Damen.

Die biblische Geschichte bildet, wie man sieht, auch hier wieder den Ausgangspunkt; aber die Wahl eines alttestamentlichen Gegenstandes hatte seinen Grund nicht mehr in einem Bedürfniß des Publikums nach geistlichen Schauspielen, noch lag es in der Absicht der Unternehmer, belehrend und erbauend auf die Zuhörer zu wirken; es war vielmehr, indem man glauben machen wollte, daß die Operndarstellungen eine gewisse sittliche und moralische Tendenz verfolgen würden, zunächst darauf abgesehen, eine Rechtfertigung und Abwehr in den Augen des Publikums, gegenüber den zelotischen und rücksichtslosen Angriffen, denen das Theater von jeher seitens der Hamburger Prediger ausgesetzt war, zu gewinnen. In einem Kanzelvortrage des an der Jacobikirche angestellten Pastors Anton Reiser, des Hauptwidersachers der Operisten, werden sogar alle diejenigen verpönt, welche „mit allerhand sündlicher Wollust und mit ärgerlichen Lustspielen ihre mit verdammlicher Sicherheit eingenommenen, verblendeten und verstopften Augen und Ohren, ja gänzlich verstockten, felsenharten Gemüther und Herzen weiden und ergötzen.“ [58]) Dem entgegen wollte man sich nun erst recht von einer guten Seite zeigen. Obwohl auf Adam und Eva unmittelbar einige weltliche Opern folgten, setzte man von 1679 an die Versuche mit geistlichen doch noch eine lange Reihe von Jahren hindurch fleißig fort; so gab man zunächst die wohl und beständig liebende Michal oder der siegende und fliehende David, und die maccabäische Mutter, beide von Frank in Musik gesetzt; 1780 die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther von Strungk; 1781 die Geburt Christi von Theile componirt. 1788 die heilige Eugenia, und Polyeuct, 1689 Kain und Abel alle drei mit Musik von Förtsch und noch 1692 Jerusalem von Conradi. Der Erfolg bewies jedoch, daß die Zeit für derartige Sujets für immer vorüber war. Es hätte, um sie zu verdrängen und endlich unmöglich zu machen, gar nicht der Masse von heroischen Opern und allegorischen Spielen bedurft, deren

Texte, schauerlich verhunzt, immer wieder aus dem Italienischen und Französischen übersetzt, und von deutschen Tonsetzern in der Weise des damals beliebten Singspiels vielfach componirt wurden. „Ein für allemal wurde es von der vernünftigen Welt desapprobiret biblische Geschichten auf dem Theater vorgestellt und heilige Sachen auf dem Schauplatze der höchsten und prächtigsten Eitelkeiten profaniret zu sehen. Allerdings würden viele der herrlichen Stoffe aus der h. Schrift die vollkommenste Materie an die Hand geben können, die heidnischen Götterfratzen wegzuschaffen und solche mit Einführung der Engel oder Schutzgeister zu ergänzen, aber immer wurde das christliche Gemüth dadurch geärgert.“ (Barth. Feind.)

Unter den vielen Hamburger Pastoren fand sich glücklicher Weise dennoch einer, der mit etwas mehr Verstand und billigerem Urtheile begabt war als die übrigen und der auch den Muth hatte, die Oper gegen die Angriffe seiner Collegen in Schutz zu nehmen; seine freundliche Theilnahme nützte dem Unternehmen mehr, als viele der pro und contra umlaufenden heftigen und lieblosen Streitschriften. Jahrelang belehrte er seine Gemeinde von der Kanzel herab über die Oper und setzte ihr auseinander, daß, so lange nicht die Kirche anders beschlösse, Niemand sich um derselben willen ein Bedenken machen dürfe; ja er übersetzte und dichtete sogar, obwohl er nie selbst ein Theater besuchte, einige Operntexte und trat zuletzt mit einer gründlichen und ausführlichen Vertheidigungsschrift für die Oper hervor, in welcher er darzuthun sucht, daß sie „ein Singspiel ist, auf dem Schauplatz vorgestellt, mit ehrbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzlichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Musik.“ Dieser Mann war der Prediger zu St. Catharina, Heinrich Elmenhorst.[59])

Das früheste Hamburger Opernunternehmen war zugleich ein ächt nationales; Mitglieder aller Stände, theils aus wirklichem Interesse für die Sache, theils aus besonderer Liebhaberei, auch wohl um des Verdienstes willen, betheiligten sich dabei; vom ehrenwerthen Prediger und gravitätischen Senator an, bis herab zum einfachen Bürgermädchen, welche als Sängerin figurirte, finden sich alle Classen der Gesellschaft vertreten: Aerzte, Juristen, Magister, Studenten, Kaufleute, Handwerker; ja selbst der nachmalige Hamburger Bürgermeister Lucas von Bostel verschmähte es nicht, mit seinen, überall den sauern Schweiß, den sie ihrem Verfertiger gekostet, verrathenden poesielosen Poesieen und gräulichen Operntexten, für die Schaubühne thätig zu sein. Neben den bei-

den: Elmenhorst und Bostel war der Hamburger Advokat Chr. H. Postel ein besonders fleißiger Librettoschreiber; von ihm allein wurden 25 Opern aufgeführt; keiner der andern Hamburger Dichter hat es so weit wie er und über 15 gebracht (Bressand, Feind und Prätorius). Neben diesen Poeten aus Liebhaberei begegnen wir auch einigen tüchtigen Tonsetzern, die ebenfalls nur Dilettanten waren, aber ihre Leistungen gar wohl neben diejenigen der Meister von Fach stellen konnten; es waren nicht nur galante Componisten, sondern auch wackere Contrapunctisten; wir meinen hier die beiden berühmten Aerzte Frank nnd Förtsch, welche zwischen den Jahren 1679–1690 der Hamburger Opernbühne ihre Thätigkeit widmeten.

Die Musik der aufgeführten Opern war eine durchaus deutsche; weder ein italienischer noch ein französischer Einfluß macht sich in der ersten Zeit in ihr geltend; keiner der Tonsetzer der ersten 15 Jahre hatte Studien in Italien oder Paris gemacht. Von 1689 an, wo zum ersten Male eine Oper in fremder Sprache aufgeführt wurde (Acis et Galatée, pastorale heroique en Musique par Campistron et Lully) folgen wohl hie und da noch französische und italienifche Opern (1692, Achille et Polyxene par Campistron et Colasse. 1693 La chiava fortunata overo la rissemblanza di Semiramide e Nino di Gianettini. La Gerusalemme liberata di Pallavicini.), aber von wesentlichem Einflusse dürften sie auf die heimischen Componisten kaum gewesen sein. Auch die Gesangskräfte gehörten wohl nicht zu den besten, wenigstens ist uns kein Künstlername aus der ersten Periode aufbewahrt worden. Dagegen zeichneten sich die Opernvorstellungen schon durch eine glänzende Ausstattung aus und hier waren denn bereits die Pariser Vorbilder maßgebend. Schott selbst war ein tüchtiger Mechaniker und hielt, vielleicht der einzige Theaterdirektor seiner Zeit, der hier das Richtige traf, auf eine gewisse Wahrheit der Decoration. Um sie zu erreichen, scheute er weder Mühe noch Kosten; seine Versenkungen, Flugwerke und Strickleitungen leisteten das Unglaubliche; seine Maschinerieen waren die künstlichsten, die Malereien, von Kamphausen ausgeführt, täuschend. Schaaren von Pferden, Eseln, Kameelen und Elephanten ließ er bei seinen Aufzügen über die Bühne marschiren; schon von der ersten Oper an hatte er einen eigenen Balletmeister Mr. de la Feuillade angestellt, dem im Jahre 1680 ein Mr. Baptiste, 1686 die Herren Rambour und Schuchfeld folgten.[60]) Trotz alle dem aber lag der Geschmack des Publikums noch sehr

im Argen; man sah noch immer anstößige Dinge mit Gleichgiltigkeit und hörte mit Wohlgefallen die rohesten Späße, die schalsten Witze, die trivialsten Reden an. Die Sprache der Oper war eine unglaublich ungebildete und ungelenke, und wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß die Hamburger Opernzeit fördernd auf die poetische Ausdrucksweise gewirkt hat, so vermögen uns doch die Texte, besonders jene der ersten Periode nur einen äußerst ermüdenden, ja widerlichen Eindruck zu machen.

Bezeichnend für die Theaterzustände des ganzen Zeitraumes, nicht nur der Hamburger, sondern auch der Hofopern — denn den Aufführungen beider wohnte, wie mit Gewißheit anzunehmen ist, doch der gebildete Theil des Publikums bei — dürften folgende Anekdoten sein:

Zur Feier der Vermählung des Markgrafen Ernst Christian von Brandenburg—Bayreuth mit der Prinzessin Ermuthe Sophie wurde in Dresden am 3. Nov. 1662 die Oper: il Paride, gedichtet und componirt von G. A. Bontempi, aufgeführt. Im 8. Auftritt des 4. Actes bringt Paris in seinem Liebesungestüm bis in die innersten Gemächer der Helena vor; anfangs von ihr ob seiner Keckheit gescholten, weiß er sich endlich doch Gehör zu verschaffen und sich ihr als Prinzen von Geblüt, der heftig in sie verliebt sei, zu erkennen zu geben; er fleht in rührenden Worten wegen seines kühnen Benehmens um Verzeihung und um Labsal seiner Brunst. Helena, überwunden von der Ueberzeugung des hohen Ranges ihres Anbeters und von dessen mächtiger Neigung, wirft sich auf ihr Lager und macht aus ihren Armen eine Liebeskette um des Paris Hals; indem sie einander küssen, schließt Amor die Vorhänge und verläßt das Zimmer.

In der Oper: der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch, erschienen Adam und Eva, wie auf alten Bildern, in dem allereinfachsten und natürlichsten Costüme.

Der im Jahre 1783 in Hamburg aufgeführten Oper Theseus geht ein Vorspiel voran, worin Hamburg von der Elbe und dem Mercur gepriesen wird; darauf erscheint Apollo, der „durch der wüsten Türken wüste Wuth vom schönen Helicon vor vielen Jahren schon mit seiner Musenschaar vertrieben", nun Hammonia allein zu seinem Pindus und Parnassus machen will. Auch Venus erklärt:

Die schönsten Mädchen von der Welt
Hab ich schon hier gesehen,
Drum bleibt der Entschluß festgestellt,
Daß hier mein Thron soll stehen,

Wofern daß ihr,
Ihr Jungfern, mir
Gehorsam seid im Lieben,
Und nicht forthin
Durch steifen Sinn
Die Freier wollt betrüben.

Ceres und Bachus schließen sich den vorherigen an, als aber auch Mars sich naht, protestiren alle, bis er zuletzt sich trollt:

Du mußt von hier,
Du Unglücksthier,
Da wir zusammen wohnen,
Muß uns der Krieg verschonen.

In der Semiramis, einer Oper, die in demselben Jahre vorgestellt wurde, figuriren Abraham und Sarah als heimlich verheirathet und werden, da sie sich als Geschwister ausgeben, in allerhand Liebesintriguen verwickelt, bis schließlich das wahre Sachverhältniß offenbar wird. Semiramis läßt zur Verherrlichung Jupiters den Sturz Saturns aufführen, wobei Abraham und Sarah über diesen „wüsten Gräul bitterlich wehklagen."

Im Polyeuct, 1688, und in Störtebecker und Gödge Michaels, 1701, fließt Ochsen- und Kälberblut in Menge; alle Enthauptungen gehen auf offener Scene vor sich; letzteres ist wohl das roheste Stück, das je auf die Bühne kam. Von der Poesie mag folgende Probe einen Begriff geben. Einer der Räuber singt:

Willt Zunge du nicht fluchen,
So reiß ich dich aus meinem Mund
Und will dich mir abbeißen,
Und aus dem Rachen reißen,
Und nachmals doch versuchen
Zu toben mit dem leeren Mund. (Hotter.)

In der Oper Carolus Magnus, 1692, wird für das lachlustige Publikum durch einen bucklichen und stammelnden Ehemann und dessen Frau, die ihn nicht leiden kann, im Prinzen Regnerus, 1702, durch einen Tanz der Mordbrenner gesorgt; im Allerunterthänigsten Gehorsam 1698 betanzen und besingen Schweizer, Husaren, Böhmen, Schäfer u. s. w. den Kaiser; am Schlusse der Oper war großes Feuerwerk.

Noch im Jahre 1704, also 26 Jahre nach der Eröffnung der Opernbühne, saß in der Oper Nebucadnezar der arme, dem Wahnsinn ver-

fallene König mit großen Klauen an Händen und Füßen und mit Adlersfedern am ganzen Körper bewachsen, mitten unter wilden Thieren und heulte und brummte um die Wette mit ihnen.

In der eigentlichen Blüthezeit der Hamburger Oper, die mit dem Jahre 1693 beginnt, tritt uns neben andern Persönlichkeiten ein äußerst interessanter Mann entgegen, der spätere großbritannische Legationsrath Mattheson. Er war ein tüchtiger Jurist, ein unermüdlicher Schriftsteller, ein routinirter Theatersänger und selbst Componist von vier Opern (1699—1711); ein feiner Cavalier, geübt im Fechten, Reiten, Rudern und Jagen, mehrerer Sprachen mächtig, ein gewiegter Diplomat. Dieser wackere, auf seine Leistungen nur etwas zu eitle Mann, componirte unter andern Werken auch die Oper Cleopatra 1704; darin sang er zum Entzücken seiner ehrlichen Mitbürger die Rolle des Antonius, tödtete sich eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels und kam nach dieser Action herab ins Orchester, um den Rest seines Werkes am Flügel selbst zu dirigiren.

Eine bessere Zeit für die Opernzustände begann in Hamburg mit der Ankunft und Direktionsübernahme Joh. Sigismund Kusser's im Jahre 1693; er, obwohl in Paris von Lully selbst unterrichtet, neigte sich doch in seiner neuen Stellung mehr dem italienischen, als dem französischen Geschmacke zu, aber indem er von den gegenwärtigen Sängern einen Gesangsvortrag in der welschen Manier begehrte, fand sichs, daß dieß bei den Hamburger Operisten eine ganz unbekannte Sache war. „Da mag es denn für ihn wohl keine Kleinigkeit gewesen sein, die neue Singart, wobei die ältesten Sänger Schüler werden mußten, durchzusetzen. Er war — nach Matthesons Bericht — aber auch unermüdlich im Unterrichten, ließ alle Leute, vom Größesten bis zum Kleinsten, die unter seiner Leitung standen, zu sich ins Haus kommen, sang und spielte ihnen jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte, und solches mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn Jedermann lieben und für treuen Unterricht höchst verbunden sein mußte. Kam es aber von der Probe zum Treffen, und zur öffentlichen Aufführung, so zitterte und bebte fast Alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatze; da wußte er Manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesen die Augen dabei oft übergingen. Hiergegen besänftigte er sich auch sofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Art führte er

Sachen aus, die vor ihm Niemand hatte angreifen dürfen.“ Auch als Dirigent war er ausgezeichnet: „In der Direction hat man seines Gleichen nie gesehen. Es gehören eigene Gaben dazu, eine Musik, mit empfindlicher Gemüthsbewegung der Ausübenden selbst, hervorzubringen; und es erfordert wahrlich viel mehr Scharfsinnigkeit, eines andern Werke nach dem rechten Sinn desselben zu vollziehen, als seiner selbstgemachten Composition die gehörige Art zu geben. Dergleichen Directores sind sehr rar, und ehe man einen von ihnen antrifft, finden sich wohl 50 Componisten ein, die von Niemand, als von ihrem lieben Ego wissen wollen. Jene kommen mir gewissermassen vor, wie Andrea del Sarto, der berühmte florentinische Maler, welcher des Raphaels und Julio Romain Art so genau zu treffen wußte, daß auch diese großen Meister selbst die Copie für ihr Original ansahen. Kusser war im höchsten Grade ein solcher musikalischer del Sarto.“

Unter seiner Leitung kamen nun auch mehrere Opern italienischer Meister: 1695 Medea und Hermione, beide von Gianettini; Alexander, Armide, 1696 Roland, Heinrich der Löwe, Alcides, Alcibiades, 1698 Atalante, 1699 il triumfo del fato, sämmtlich von Steffani zur Aufführung. Dieser letztgenannte Tonsetzer, der hochgeehrt am Hofe zu Hannover lebte, war einer der bedeutendsten italienischen Maestri seiner Zeit; er war es auch, der durch seine dramatischen Compositionen im nordwestlichen Deutschland den italienischen Gesang vorzugsweise zur Geltung brachte, und dessen Schreibart als förderndes Muster geltend, fortan auch von unverkennbarstem Einfluß auf die Hamburger Oper wurde.

Ehe wir nun zu der wichtigsten Periode der Hamburger Oper, die im Jahre 1696 mit der Ankunft Keisers beginnt, weiter gehen, sei es uns gestattet, noch einen Blick auf die allgemeinen Theaterzustände der damaligen Zeit zu werfen. Wir benützen dabei eine vortreffliche Arbeit, die von einem der beliebtesten Hamburger Operndichter jener Zeit, von dem Licenziaten B. Feind herrührt und unter der Ueberschrift: Gedanken über die Opera seinen deutschen Gedichten, Stade 1708, vorgedruckt ist.

Feind verwahrt sich zunächst darin vor einem möglichen Mißverständnisse; man solle ihn nicht für einen Misantropen ausrufen, wenn er behauptet, daß eine Opera, Drama per musica, oder musikalisches Schauspiel, ein unnatürliches Ding und eine prächtige Gaukelei sei, worin die Poesie mit der Musik, sowohl Sing- als Spielkunst, in der

höchsten Vortrefflichkeit angetroffen werden könne, sofern von guten Opern, was Musik, Poesie, Theater, Acteurs und Verwandlungen anbetrifft, die Rede wäre. Jedwede Nation hat hier einen Vorzug vor der andern, die Italienische vor der Deutschen, diese wieder vor der Französischen; letztere übertrifft an Folie alle übrigen in unnatürlichen Dingen, die italienische Thorheit in natürlichen, die deutsche Gauckelei in Einfalt, so daß jene mehr den Horizont der Thorheiten übersteigen und auf den höchsten Gipfel klimmen, diese aber aus Schwachheit soweit nicht kommen können, weil sie keine solche beaux esprits haben. Die Franzosen haben jedoch die Entschuldigung zu hoffen, daß sie von den Italienern und Teutschen zu dieser pompeusen Schwachheit verführet und gereizt worden sind, denn ihre Oper beginnt erst mit dem Jahre 1671; die Vertu ihrer Virtuosen ist so mittelmäßig, daß man kaum einen Unterschied zwischen ordinären, natürlichen und künstlichen Gesang bei ihnen machen könne."

„Die Wahrheit wird in den Schauspielen durch Fictiones vorgestellt, denn sonst dürfte man nicht in Versen singen oder sprechen. Man ahmt die Natur nur einigermaßen nach und wer etwas ganz Natürliches sehen will, dem gibt der große Schauplatz der Welt täglich neue Praesentationes, nicht aber der kleine in Opern und Comödien. Ein Schauspiel ist so zu sagen nur ein Schattenspiel, das man zwar sieht, wobei man aber kein Fleisch und Bein berühren kann; man muß sich deßhalb selbst zu täuschen wissen. Das Recitativ von allerhand Sorten, das in den Opern abgesungen wird, ist von den gewöhnlichen Melodieen der Arien, Lieder und Gesänge sehr weit unterschieden. Jede Musik hat ihre eigenen Gesetze des Vortrags, welche durch die augenblickliche Situation bestimmt werden. Niemand wird in Abrede stellen können, daß man im Singen einer Rede nicht zehnmal mehr Nachdruck geben könne, als in der Declamation und simplen Sprache; denn Singen ist nur eine Erhöhung der Rede und gibt der Stimme die höchste Kraft und den stärksten Nachdruck. Man darf daher nicht behaupten, daß dasselbe unnatürlich sei; mit eben dem Rechten könnte man alle Künste, die in der Oper mitwirken, tadeln. Oder kommt es im gemeinen Leben wohl vor, daß wie in der Poesie der musikalischen Schauspiele Könige, Kaiser und Kaiserinnen von einem Boten sich dutzen lassen oder daß ein Herr seinem Knechte in carmine befiehlt, ihm die Schuhe zu putzen? Und wenn man Vorspiel und Nachspiel absingen darf, warum nicht auch das ganze Schauspiel? In Hamburg ist man ganz degou-

tirt für die heidnische Götterfabel, dennoch dürften sich nur sehr wenige finden, welche die Delicatesse einer Opera oder derselben Vertu und Beschaffenheit aus dem Grunde inne haben und aus dieser geringen Anzahl ist oft keiner bei den Aufführungen zugegen. In Venedig und Paris hat man desto klügere Aufmerker, welches die Poeten animiret, um desto mehr, da einer 400 Rth. species und in London manchesmal bei 800 Th. vor der Composition zu erwarten, ja wohl gar oft 200 Guinees, über 2600 Mark Hamburger schwerer Münze, indem das zweite oder dritte Mal für den Poeten gespielt und in solchem Casu das Entrée verdoppelt wird. Der Dichter hat auch darauf zu sehen, daß er den Philosophen, den Großmüthigen, Eifersüchtigen, Verliebten, Verzweifelten, Rasenden, Mißtrauischen, Zweifelmüthigen u. s. w. nach seiner Gemüthsbeschaffenheit sich präsentiren läßt, wozu eine große Capacitè erfordert wird, denn es können tausenderlei Veränderungen vorkommen, darnach die Zeiten, die Lebensart und die Sitten allerhand Nationen differiren. Er muß des Theatri kundig sein und wissen, wie vielmal in einer Opera die Seiten-Scenen changirt werden können, damit die Zuschauer nicht auf die Repraesentationes warten dürfen, wie es oft in Hamburg bei Aufführung 'neuer Pieces geschieht; es muß ihm bekannt sein, was für Glorien und Götter-Maschinen für Luft- und Flugwagen vorhanden sind, wo sie hängen und wie der Boden des Theatri beschaffen ist und was von unten herauf kommen kann; er muß die ganze Force des Schauplatzes wohl inne haben und dafür für jedes Theater ganz à parte Opern von einem einzigen Sujet machen. Das beste Theatrum in Europa, so dabei das größeste und am leichtesten in regard der Corden eingerichtet ist, ist wohl das unvergleichliche K. französische au Thoüillerie in Paris; es kann nicht majestätischer und prächtiger ersonnen werden. Das Künstlichste ist wohl das zu Parma, denn hier kann man mit Gondeln zwischen dem Amphitheatro und dem Par- terre herumfahren. Das Längste ist das im Fano, unweit Ancona, das Artigste das zu St. Angelo in Venedig, das Kleinste zu St. Cassiano und das kostbarste zu St. Marco ebendaselbst. Das Brüssel'sche, vom Churfürst von Bayern erbaute, ist zwar nicht sehr groß und nicht sehr wohl aptirt, aber sehr schön und von ungemeiner Höhe, die Verwandlungen sehr accurat, aber nicht so magnifique, wie in Paris, das Orchestre aber um desto besser besetzt. Das ordinaire Parisische Theatrum beim Palais Royal würde en regard anderer in schlechte Consideration kommen, soferne die prächtigen Aufzüge und kostbaren sehr

accuraten Vorstellungen nicht wären. Es ist daselbst was recht surprenantes, daß man oft über 30 aufs prächtigst gekleidete Frauen und noch mehr Mannspersonen in den Chören sieht; daß man wohl 16 kämpfende Geister in der Luft erblickt, alles, ohne einen Vorhang schießen zu lassen, augenblicklich verändern kann und ordinair 12—20 Tänzer in die Wette tanzen, aus welchen Balleten dann und den Chören meist die ganze Oper besteht. Dagegen sieht man keine Actiones und rechte Liebes-Intriguen der Agenten, sondern die Tendresses und Douçeurs haben in allen Auftritten die Oberhand; es ist auch unnatürlich, daß sie so viele Götter, Fontainen, Bäume, Hügel und Ströme in Menschengestalt auftreten und tanzen lassen, daß sie, um Maschinen zu präsentiren, die Götter bei den Füssen vom Himmel herabziehen, solche bei jedem Actu gebrauchen und so kläglich ihre Stücke beschließen, daß oft nur noch eine oder zwei lebende Personen auf dem Theatrum bleiben, welches man anders wo für etwas ridicules halten würde. Ueberdem bestehen ihre Opern meist aus lauter Recitatifs und kommen in denselben oft kaum 3—4 Airs vor, bei deren Recitirung dann das ganze Auditorium, so außer dem Frauenzimmer, meist in lauter Abbées besteht, mit einstimmt, so daß die Actrice oft wider Willen eine Cantorin agiren muß. Ihre Glorien lassen sie so geschwinde herab, daß man meint, die Wolken fallen vom Himmel, und aus den Entreprisen und Bestürmungen der Städte machen sie mehr eine Gauckelei, als ein ernsthaftes Werk, zumal ihre prächtig, wie Prinzen gekleideten Soldaten, insgesammt gute Seiltänzer und Luftspringer abgeben können."

„Drei oder fünf Actus gehören zu einem jeden Schauspiel; am Anfange gibt es kein geringes lustre, wenn bei Aufziehung des Vorhangs viele Personen auf den Schauplatz rangirt sind und mit einem Chore beginnen, doch soll man keine Gewohnheit daraus machen, denn es ist übel, wenn der Zuschauer, schon ehe der Vorhang entfernt ist, weiß, daß ihm 10—12 Personen eine Chor-Arie vorsingen werden. Die Arien sind in der Opera die Erklärung des Recitatifs, das zierlichste und künstlichste der Poesie und der Geist und die Seele des Schauspiels. Wenn ein Kaiser oder König redend angeführt wird, steht es in des Poeten Belieben, ob er in singulari oder plurali von sich reden soll, welcher letztere casus bei Austheilung der Befehle mehr observirt wird, nicht aber bei Liebeserklärungen, weil man im Cabinette seinen Respect nicht so genau in Acht zu nehmen pflegt. Die Liebeserklärungen geschehen entweder schlechtweg oder verblümt; je tendre, ver-

blümter und bescheidener sie sind, um so besser sind sie, wie wohl das Auditorium solche alsdann selten begreift. Die Entrèen haben die Absicht, daß sie durch gewisse Figuren und Stellungen des Leibes allerhand gute und böse Actiones so in vita civili vorkommen, auf dem Schauplatz abbilden."

„Diese Gedanken führen mich auf den Mimum, oder die so genannte lustige Person. In Hamburg ist die üble Gewohnheit eingerissen, daß man ohne Arlechin keine Opera auf den Schauplatz bringt, welches wahrlich die größeste bassesse eines mauvais gôut und schlechten Esprit des Auditorii an den Tag legt. Was bei der ganzen Welt für abgeschmackt und ridicul passiret, findet daselbst die größte Approbation. Wie man denn erst im verwichenen Jahre eine Opera: le Carneval de Venise benahmt, praesentirt, von so absurdem Zeug und abgeschmackten Fratzen, daß sie fast eine Peter-Squenz-Opera kann genannt werden. Dennoch hatte das Sujet einen unglaublichen Beifall. Ich selbst mußte auf allgemeines Verlangen und um dem Publikum zu gefallen, in meinen eigenen Stücken immer einen Mimum einführen, obgleich ich dergleichen Actiones lieber den herumvagirenden Quacksalbern und Arlechino italiano überlassen hätte, als selbige bei einer weit honnetern Gemüthsbelustigung musikalischer Schauspiele applicable zu machen; doch hoffe ich, daß ich dabei die Gesetze des Decori nicht überschritten habe. Die übrigen Agenten werden nicht sowohl nach Regeln der Oratorie, als nach der Natur der Passion und nach der Capacité des Virtuosen beurtheilt; es läßt sehr enuyant, wenn einem geschickten Acteur keine Gelegenheit von den Poeten gegeben wird, sein Vertu zu exerciren, sondern ihm nur lauter simple Declarations d'amour in den Mund gethan werden, oder Passiones und Actiones ohne Bewegung. Die besten Affectus, wozu aber lange Erfahrung und Kunst erfordert wird, sind verschwiegene, der Rede nach zu verstehende, worin man mehr durch eine heroische Bezeichnung in der That, als in der Sprache redet und agiret und der Zuschauer mehr in der Stille und heimlich, als durch Worte bewegt wird. Wo keine Affecten sind, da sind auch keine Actiones und wo diese fehlen, da wird es auf dem Theatro sehr frieren. Aus dieser Ursache bin ich mit den französischen Tragicis nicht einverstanden, welche die vornehmsten Thaten nur erzählen lassen, weil es etlichen Weichmüthigen cruel vorkommen könnte, auf dem Theatro Jemanden erstochen zu sehen, während doch bei den grausamsten Executionen alle Märkte, Gassen und Richtplätze voll Menschen sind. Die französischen Opern

dagegen enden immer mit der Ermordung einer oder mehrerer Personen. Das stehet aber garstig, wenn man Leute auf dem Schauplatz erhenket, wie den Haman, oder wenn man sie in einen Backofen steckt, oder in Bären und Monstra verwandelt und anstatt des Singens brummen und brüllen läßt. Ich erinnere mich, von Jemanden taxiren gehört zu haben, daß es übel stehe, wenn man Jemanden auf dem Bette praesentirt, aber es ist doch ein anderes, wenn es geschieht der Buhlschaft, oder der Ruhe und Krankheit halber. Die Affecte müssen so natürlich dargestellt werden, daß der Zuschauer unwillkürlich zum Zorn, Mitleid, zur Furcht, Hoffnung oder Rache hingeleitet wird. In der Comedie zu Paris, wenn Mad. Dancourt die Andromache oder Medée agirt, siehet man nicht allein das Frauenzimmer, sondern auch die galanteste und chamerirteste Kriegshelden, wie sie aus der Campagne kommen, bitterlich weinen und mit rothen Augen aus dem Theatro heimgehen."

„Es zeigt ein schlecht Genie eines Poeten an, wenn er nichts als einen Wald, Garten, Saal, eine Gallerie oder Gasse, ein Vorgemach oder Cabinet zu inventiren weiß, weil dergleichen in allen Schauspielen vorkommen. Einer aber geht der Music, ein Anderer der Präsentationen, ein Dritter des Sujets und der Action wegen ins Theater; Jeder will für sein Geld contentiret sein. Um der Abwechslung willen darf man aber deßwegen doch keinen Morast, Schindanger, Backofen, Misthaufen u. dgl. präsentiren, weil sich sonst die Zuschauer nur mit Schnupftüchern, Bisambüchsen oder Schnupftaback versehen müßten; ohnedem wird die Nase der vielen Lampen wegen genug incommodirt. Es ist auch armselig und einfältig, wenn man il ponte Rialto aus Venedig präsentiret und eine ordinäre Brücke baut, oder wenn man die flaminische Pforte in Rom vorstellt und anstatt dessen die Hamburger Brocksbrücke zeigen wollte; ebenso lächerlich würde es herauskommen, wenn in demselben Stück ein Auftritt in Nürnberg, ein anderer in Augsburg spielt; man müßte dazu Dr. Faustus selbst sein. In Italien und Deutschland pflegen die Opern ordinair mit einem Chor, wobei alle Personen zugegen sind, zu schließen. Das hat ein gutes Absehen, ist prächtig, involvirt eine allgemeine Freude, und der Zuschauer geht recompense nach Hause; in der französischen Oper ist das anders."

„Mancher sieht lieber eine Comedie als eine Opera; der möge es aber nicht öffentlich gestehen und dadurch eine schlechte Connoissance der Music, einen depravirten gout und mauvais esprit an den Tag

legen und sich als halben Mysantropen verdächtig machen. Uebrigens soll man bedenken, daß die Opera in einem luxurieusen Staat meist zum Zeitvertreib wollüstiger und müssiger Leute, aber auch vielen Künstlern und Verständigen dazu dient, ihre Vertu zu exerciren, u. s. f."

In den ersten 18 Jahren wurden 66, und in den 60 Jahren, während welcher das Unternehmen bestand, 253 Singspiele auf dem Hamburger Theater gegeben. Musik und eine prächtige Ausstattung blieben immer die Hauptreizmittel; die Dichtungen trotz der so vernünftigen Ansichten des Poeten Feind und anderer, behalten fortwährend nur untergeordneten Werth. So lange Schott die Leitung der Bühne hatte, wurde Alles sehr magnifique ausgeführt.

In der 1679 gegebenen maccabäischen Mutter erschien im Prologe die Kirche mit einer Krone von zwölf Sternen, den Mond unter den Füßen, mit hellem Scheine bekleidet, angefeindet vom „Drachen mit sieben Köpfen und zehn Hörnern. Sein großer Rachen, der dürstet nur nach ihrem Fleisch und Blut." Aber der Erzengel Michael fährt zur Rettung der geängstigten Kirche herunter, stürzt das Unthier in den Abgrund und singt darauf folgende Arie:

Gott ist selbst dein Schild und Schutz
D'rum laß alle Teufel wüthen,
Er wird dich gar wohl behüten,
Daß der ganzen Höllen Trutz
Mit Verfolgen, Mord und Hassen
Dich wohl muß zufrieden lassen.

Endlich wird er seine Braut
Die er sich mit Gnad' und Liebe,
Nur durch seiner Güte Triebe,
Unzertrennlich hat vertraut,
Nach gehaltnen tapfern Ringen
Auf des Sions Berge bringen.

In Bostels Cara Mustapha, 1686, einem durchaus witz- und geistlosen, erbärmlichen poetischen Machwerke, voll der allerplumpsten Reden, kamen 48 besondere Decorationen und Maschinen vor; die Seitenscenen konnte man 39, die Mittelvorstellungen mehrere hundert Male verändern. Salomoni's Tempel in Postels Verstörung Jerusalems, 1692, kostete allein 15000 Thlr. Vortrefflich wurden das römische Capitolium und der Lüneburgische Kalkberg vorgestellt; alles, was mechanische Kunst zu leisten vermochte, um das Publikum angenehm zu täuschen, wurde angestrebt. In der genannten Oper: Jerusalem, zeigte das Theater, unter andern schönen Decorationen, einen kaiserlichen Saal; Titus mit Gefolge trat auf und nahm Platz darin; darauf öffnete sich der hintere Theil und ein See wurde sichtbar, auf welchem die Geburt der Venus im Ballet vorgestellt wurde. So trennte sich in Adam und Eva das Chaos in vier Elemente, Jehova formirte vor den Augen der Zuschauer den ersten Menschen und blies ihm einen lebendigen

Odem ein; es schneiete und wetterte und ein Seesturm in Heinrich der Leu, kam sehr surprenant heraus. Im Bellerophon, 1707, stellte die Scene eine Gegend zu Cöln an der Spree (Berlin) vor, mit der Königsbrücke und der darauf errichteten Reiterstatue des großen Churfürsten; in der Ferne sah man eine Ecke des königlichen Schlosses mit einem Theile der Facade. Die Festoper Minerva, 1703, schloß mit einem Feuerwerk; in der großen Loge war der dänische Resident mit andern Diplomaten anwesend; an dieser Loge nun hing ein Mercurius, welcher, nachdem ihn hochgedachter Herr Resident mit eigener Hand angezündet, im vollen Feuer über das ganze Parterre bis auf das Hinterste des Theatri hinwegflog und das Feuerwerk in Brand brachte. Häufig wurde auch das Kunststückchen aufgeführt, daß beim Oeffnen der Decke (des Vorhangs) ein weißes Pferd oder ein Cupido auf einem Schwan über den Zuschauerraum hinflogen, um in der großen Loge ein prächtig gebundenes Textbuch abzugeben. Allerdings wird in spätern Jahren darüber geklagt, daß man kein gutes Wasser mehr praesentire und daß ein Seesturm oder Schiffbruch geradezu einfältig aussehe.

Auch an Haupt- und Staatsactionen, die im Gewande einer Opera vorgeführt wurden, ließen es die klugen Seestädter nicht ermangeln, sobald es galt, diesem oder jenem Lande oder seinem Fürsten ein Kompliment zu machen.[61])

Wie die Dichter, so entwickelten auch die Komponisten eine staunenswerthe Thätigkeit; Reinhardt Keiser allein soll die Musik zu 116 Opern, wovon im Laufe von 40 Jahren in Hamburg 69, G. Ph. Telemann die zu 40, von denen binnen 16 Jahren 31 in Hamburg zur Aufführung kamen, componirt haben. Ueber die Hamburger Theaterzustände hat uns der schreibselige Mattheson einige werthvolle Mittheilungen gegeben. Er selbst in seiner Jugend ein trefflicher Sänger, Klavier- und Orgelspieler, Komponist und Kapellmeister stand so recht mitten inne in dem ganzen damaligen Musiktreiben und es ist nur zu bedauern, daß er nicht mehr und gründlicher in seinen Schriften von der Sache und namentlich von den interessanten dabei betheiligten Personen handelt. Mattheson war 15 Jahre (1690—1705) beim Theater und hat während dieser Zeit nahezu an 2000 Opernvorstellungen und Proben in Hamburg, Kiel und Braunschweig und zwar mehrentheils als Hauptperson beigewohnt. 1699 schrieb er, 17 Jahre alt, seine erste Oper: die Plejades oder das Siebengestirn, worin er die Titelrolle sang, „das ganze Wesen selbst dirigirte und viele Leute

in eine vergnügte Verwunderung versetzte." In der Oper **Porsenna** erwarb er sich durch die Vorstellung der Heldenthat des Mucius Scävola „ein sonderbares Ansehen." 1702 componirte er im Verein mit dem Organisten **Bronner** auf des Senator Schotts Absterben eine theatralische Cantate: **der Tod des großen Pans** und in selbem Jahre noch mit zwei andern zusammen die dreiactige Oper **Victor**; über den Erfolg derselben drückte er sich selbst nur ganz kurz aus, indem er sagt: „Jedem geschah sein Recht." Besonders reich an Triumphen für ihn war das Jahr 1705, wo er die Oper **Cleopatra** zur Aufführung brachte; er selbst ahmte als Darsteller des Antonius die Person desselben so natürlich nach, daß die Zuschauer bei der verstellten Selbstentleibung ein lautes Geschrei erhuben, gleichwie solches auch wirklich drei Jahre vorher bei des Mucius Handbrand nicht ohne allgemeines, doch bald gestilltes Entsetzen geschehen war. Im gleichen Jahre sang er noch in Händel's **Nero** die Titelrolle, und zwar, wie er selbst sagt, „mit Nachdruck" und nahm darauf, eingedenk des Sprichwortes: Ende gut, Alles gut, ordentlichen Abschied von der Bühne, um fortan sein Augenmerk auf etwas Wichtigeres, Dauerhafteres und Gültigeres zu richten. Möglich auch, daß ihm der bekannte Streit mit seinem berühmten Nebenbuhler **Händel** das Theater verleidete. In der letzten Vorstellung der Oper **Cleopatra** nämlich, kurz vor Weihnachten, „schlug dieser im Orchester das Klavier" (d. h. er vertrat die Funktionen des Kapellmeisters). Mattheson nach seiner Entsetzen erregenden Selbstentleibung kam, wie er gewohnt war, im letzten Akte in das Orchester herab, um nun die Direktion selbst zu übernehmen; **Händel**, das Unschickliche dieser Handlungsweise fühlend und empört von der gränzenlosen Eitelkeit des Sängers, weigerte sich, seinen Platz zu verlassen; der ärgerliche Auftritt hatte ein Duell zur Folge, in welchem **Händel** geblieben wäre, wenn ihm nicht ein breiter, metallener Rockknopf, auf welchem des Gegners Klinge bei einem heftigen Stoß zersprang, das Leben gerettet hätte.

Händel, der in Hamburg seine große und ruhmvolle Laufbahn begann, führte daselbst 1704 die Opern **Almira**, 1705 **Nero** und 1708 **Florinde** und **Daphne** auf. Aber auch in späterer Zeit (während 1716—1734) kamen noch 14 andere Händelsche Werke, theils in italienischer, theils in deutscher Sprache zur Darstellung, wurden jedoch durch schlechte Versetzungen und Einflickungen aller Art so großen Veränderungen unterworfen, daß **Mattheson** empört ausruft: „Das

mag jeden Componisten billig abschrecken, nichts von seiner Arbeit an solche Oerter zu verschicken, da man nach eigenem Gutdünken verfährt und das absens carens spielt."

Der bedeutendste und genialste Componist nicht nur Hamburgs, sondern des ganzen Zeitraumes, und ehe Händel und Bach zu so gewaltiger Größe emporgewachsen waren, von keinem andern deutschen Tonsetzer auch nur annähernd erreicht, ist der schon genannte R. Keiser. Es ist wirklich zu beklagen, daß Mattheson, der doch als sein College und Freund das beste Material über ihn gehabt hätte, sein interessantes Leben nicht eingehender beschrieben hat. Er bemerkt in seiner musikalischen Ehrenpforte und in verschiedenen andern Schriften in dieser Sache nur kurz, „daß über Keiser nicht wenig zu erzählen wäre, daß es aber Dinge seien, die der Mensch vom Weibe geboren, selbst weder wissen noch ändern könne, daß es zugleich auch mit solchen abenteuerlichen Umständen vergesellschaftete Zufälle wären, die sich, wenn gleich allemal wohlbegründet, dennoch besser zu einem musikalischen Romane als hieher schickten." Obgleich er weiterhin etwas piquirt bemerkt, daß ihm Keiser aus jalousie und weil er sich etwas reinlicher in der Wäsche hielt, den Spitznamen: die weiße Cravatte gegeben habe, so vermag er ihm doch nicht zu zürnen und ist unerschöpflich in seinem Lobe und Preise.

Keiser, das Kind fahrender Musikanten, [62]) wurde um 1673 an einem unbekannt gebliebenen Orte zwischen Leipzig und Weißenfels geboren. Nachdem er auf der Thomasschule und später auf der Universität in Leipzig studirt hatte, kam er zum Herzoge von Braunschweig nach Salzdahlen und componirte dort das „allerliebste" Schäferspiel: Ismene, „und weil sein wahres Gemüthsabzeichen und Charakter aus lauter Liebe und Zärtlichkeit, nebst deren Zubehör, als Eifersucht und so ferner, zusammengefügt war; so hat er auch, vom Anfange bis an's Ende seiner Wallfahrt, diese Leidenschaften, zu denen sich Wollust und ein gutes Leben gerne gesellen, auf das Natürlichste und weit glücklicher als Andere in solchem Maaße auszudrücken gewußt, daß ich sehr zweifle, ob ihn Jemand darin zu seiner Zeit übertroffen habe, ja auch in Zukunft noch übertreffen werde." Im Jahre 1694 kam er nach Hamburg und verließ diese Stadt erst wieder 1735, wenige Jahre vor seinem Tode, der 1739 in Kopenhagen erfolgte. Bis 1734 blieb seine Thätigkeit der Bühne gewidmet, obgleich er schon 1728 Cantor an der Cathedrale und Canonicus geworden war. „Was er setzte, absonderlich in

verliebten Dingen, das sang alles auf das Anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frei, reich und leicht in's Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen mußte. Er war der erste Componist, der die oratorische und vernünftige Weise, einen Text unter die Noten zu legen und nach grammatikalischen Einschnitten verständlich abzutheilen, sich angelegen sein ließ." 1703 übernahm Keiser in Gemeinschaft mit einem Gelehrten Namens Drüsicke, selbst den Pacht und die Direktion des Opernwesens. Ein Künstler und ein Gelehrter an der Spitze eines Theaterunternehmens, eines Geschäftes, das wie kein zweites der umsichtigen Leitung eines nüchternen, erfahrenen Mannes bedarf! — Das dauerte vier Jahre. „Da ging es in floribus; doch nur im Anfange; denn als man mit der Rechnung nicht fertig werden konnte, verschwand plötzlich der Compagnon, dem die Notenmittel, mit denen sich Keiser noch zur rechten Zeit zu helfen wußte, nicht zu Gebote standen, aus Hamburg. Keiser, der sich selbst auf kurze Zeit aus dem Staub gemacht hatte, — wenn er nicht gar im Schuldthurm büßen mußte, — half sich, indem er 1709 und 10 acht neue Opern auf die Bühne brachte." Da er gerne den noblen und feinen Mann spielte und verschwenderischen Aufwand machte, so konnte er auch jetzt „seinen Staat in verbrämten Kleidern, mit zwei Dienern in Aurora-Livrey, wieder fortsetzen". In den von ihm 1700 und 1701 veranstalteten Concerten ging es mit solcher Herrlichkeit her, wie kaum an königlichen Höfen; „es wohnten den Versammlungen oft 3 oder 4 Fürsten bei, welche nach geendigter Musik auf's Kostbarste bewirthet und mit Spielen belustigt wurden. Am Schenktisch fehlte es nicht an Tokaier und andern sehr raren Weinen; Jedermann genoß, was ihm beliebte. Der Concertgeber zeigte sich dabei mehr wie ein Cavalier, denn als Musiker."

Ein üppiges und frivoles Leben scheint überhaupt unter der ganzen löblichen Operistengesellschaft damals geherrscht zu haben; von der Umgebung Keisers spricht man wenig Gutes; fast alle am Theater Beschäftigten und Betheiligten waren junge, frohe, genußfähige Leute, und was bot sich ihnen nicht alles in der großen, reichen Stadt dar! Reincke[63]), dem Cembalisten Graupner, dem Sänger Grünewald, allen wird nachgesagt, daß sie mehr als billig der Liebe und dem Weine gehuldigt hätten. Wohl möglich, daß unter ihnen Keiser, der geniale, rastlos erregte Componist, einer der Schlimmsten war. Liebesaventüren, wobei ihn Neigung und Eifersucht, Zärtlichkeit und ungestüme Hitze ebenso leicht überkamen, wie der Wein ihn „mit wenigem" überwältigte, nahmen

ihn ebenso in Anspruch, wie seine musikalischen Geschäfte. Das „liebe Frauenzimmer", die schönen Sängerinen, für die er seine bezaubernden Melodieen dichtete, verschlangen den größten Theil seiner Einkünfte.

Unter den Sängerinen der Keiser'schen Periode sind besonders hervorzuheben die Jungfer Conradin, die Tochter eines Barbiers aus Dresden (1700—1709), die später in Berlin engagirt und dort nur unter dem Namen der schönen Conradine bekannt war (1711 an den Grafen Gruzewska verheirathet); ferner die Rischmüllerin und die Schoberin. Um 1720 waren die Damen Reinicke, Kouhaß, Buckhöfer und Pignone, 1725 die Schwestern Monjio, Mad. Pollone und Madslle. Sellie engagirt; 1730 wird eine Mademoiselle Staud genannt. So viele Sängerinen aber nach dem Jahre 1709 auch noch in Hamburg auftraten, die Conradin wurde von keiner mehr erreicht, konnte nicht mehr ersetzt werden. Jugend, Schönheit, Liebenswürdigkeit, ein überaus reizender Gesang und ein treffliches Spiel bezauberten alle Zuhörer bei ihrem Auftreten. Mattheson findet es ganz begreiflich, daß Keiser von einer Sängerin wie sie, die er ohne Zaudern sogar der Faustina Bordogni, nachmaligen Hasse, an die Seite setzt, inspirirt werden mußte. Ihre Stimme, vom kleinen a bis zum dreigestrichenen d reichend, war ungemein biegsam und leicht ansprechend.

Unter den Sängern jener Zeit ist vor allen Grünewald, der Componist der Oper Germanicus, 1706, später Vicecapellmeister in Darmstadt, hervorzuheben, und Joh. Conr. Dreyer, ein tüchtiger und begabter Tenorist, und auch sonst ein ehrenwerther Charakter (1700 bis 1713). Im Jahre 1722 sang, der einzige derartige Fall, der Castrat Campioli mit Beifall in Hamburg, zugleich mit ihm waren Riemschneider, Möhring und Braun engagirt; 1730 geschieht der Herren Erhard, Westerholtz, Neubecker und Endter Erwähnung. [64])

Um 1710 verheirathete sich Keiser mit der Tochter des Rathsmusikanten Oldenburg, die eine ganz vortreffliche Sängerin war und bis zu ihrem Tode 1735 eine Zierde der Hamburger Bühne blieb; noch mehr Ruhm als sie, gewann die einzige Tochter, die aus dieser Ehe hervorging; sie kam um 1718 als Hofsängerin nach Kopenhagen († 1768).

Seit 1721 lebte in Hamburg gleichzeitig noch eine lange Reihe von Jahren hindurch mit Keiser Georg Philipp Telemann; geboren 1687 in Magdeburg, übernahm er nach einem ziemlich unstäten Leben zuletzt die Direktion des musikalischen Chors und die Cantorei am Johanneum zu Hamburg; er blieb bis zu seinem im Jahre 1786 erfolgten

Tode ein Bewohner und eine Zierde der reichen Handelsstadt. Wenn man Keiser mit Recht den genialsten Componisten seiner Zeit nennen darf, so kann man von Telemann rühmen, daß er der fleißigste war, den es vielleicht je gab; die Zahl seiner Werke ist Legion. Er war ein großer, merkwürdiger Mann und von der Natur mit Gaben ausgestattet, wie sie selten in einer Person sich vereinigt finden. Was er wurde, wurde er nur durch sich selbst; nie hatte er einen besondern und regelmäßigen Unterricht erhalten oder einen namhaften Lehrer gehabt, und doch ist er als einer der durchgebildetsten Künstler seiner Zeit zu rühmen, eben so bedeutend als Gelehrter, wie als Componist, Dirigent und Theoretiker.

In seinen Werken zeigt er eine außerordentliche Gewandtheit und einen feinen Sinn in Behandlung der Instrumente; sein Accompagement ist oft besser als die Solostimme, seine Recitative sind seinen Arien weit vorzuziehen. Der Correctheit der Declamation opferte er bereitwillig die schönste Melodie; im Chorsatz ist er nur von Händel und Bach übertroffen. In allen diesen Dingen fast steht er mit Keiser in direktem Widerspruch, auch die ganze musikalische Grundbildung ist bei beiden Männern eine verschiedene; während dieser mehr der italienischen Weise sich zuneigt, ist er ein entschiedener Vertreter der französischen Schule; während der eine dem Vorbilde A. Scarlatti's folgt, tritt der andere in die Fußtapfen Lully's. So konnten beide selbstständig neben einander bestehen und wenn es auch ohne Rivalität nicht abgegangen zu sein scheint, so hatte doch jeder von ihnen so viele rühmenswerthe Eigenschaften, daß eine gegenseitige Achtung und Werthschätzung kleinere Mißverhältnisse ausgleichen mußte. [65])

Noch während Schott am Leben war, kam die Direktion der Oper zeitweise in andere Hände; nach seinem Tode verpachtete die Wittwe das Haus. Der Wechsel der Direktoren wird von da an noch häufiger wie früher und die Kunstzustände verkümmern dabei zusehens. Der eine Theil der Unternehmer suchte nur den eigenen Vortheil und opferte der Gewinnsucht das Wohl der Anstalt völlig auf, der andere hatte wieder zum geschäftsmäßigen Betrieb derselben zu wenige Kenntnisse und Ausdauer; mit der Zeit schwand auch die Theilnahme des Publikums. Außer dem Operntheater spielten noch ein deutsches Schauspiel und eine Marionettencomödie, zuletzt auch noch eine italienische Pantomime gleichzeitig, eines natürlich zum Nachtheile des andern. Keines der vielen im letzten Jahrzehend versuchten Mittel, das frühere Interesse wieder wach zu

rufen, wollte mehr anschlagen; der Besuch wurde ein immer geringerer, so daß man das Haus endlich im Jahre 1738, nach sechzigjährigem Bestand der deutschen Oper, schließen lassen mußte. In der frühesten Zeit (1678—1696) bewahrte das Theater eine gewisse bürgerliche Solidität; die Aufführungen boten in künstlerischer Beziehung nichts Außerordentliches, aber die ganze Ausstattung war derart, daß man bei bescheidenen Ansprüchen recht wohl befriedigt sein konnte, ja sie war sogar meist stattlich und reich. Dann folgte die glänzende Keiser'sche Zeit (1696—1718); die genialen Schöpfungen dieses Tonsetzers, der unerschöpfliche Reichthum der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel bezauberten immer auf's Neue das Publikum, die Theilnahme desselben war eine andauernde, immer im Wachsen begriffene; aber als sich Keiser zurückzog, war es damit auch vorüber; weder die Werke Telemann's, noch diejenigen Händel's, welche nun die Bühne beherrschten, vermochten die erwartete Wirkung hervorzubringen. Zudem war im Laufe der Jahre das Haus baufällig geworden, das Theater verdorben, die Garderobe verschlissen, die Decorationen veraltet. In dem Bestreben, die alte Lust für die Opernvorstellungen wieder zu wecken, hatte man zu den mannichfachsten Mitteln gegriffen, aber wie das in so kritischen Fällen oft geht, den Karren dabei nur immer um so tiefer in den Koth geschoben. Eines der schlimmsten und verfehltesten Experimente war unter andern auch dieß, daß man inmitten der deutschen Opern so oft Arien in italienischer, französischer, holländischer Sprache singen ließ; ja nicht genug damit; man blieb endlich nicht mehr bei den Compositionen, die ein Meister für das aufzuführende Stück geschrieben hatte, stehen, sondern man stoppelte für jedes neue Werk alles Mögliche aus alten und neuen Opern und von verschiedenen Tonsetzern zusammen. Weder die Werke Händel's noch diejenigen Keisers vermochten solcher Verhunzung zu entgehen. So fanden sich in einem und demselben Stücke Arien von Händel, Hasse, Leo, Vinci, Keiser und Telemann, während die Recitative besonders noch von irgend einem obscuren Schmierer zusammengeschrieben waren. Nach vielfachen, betrübenden Aenderungen in der Direktion (man zählt während 50 Jahren im ganzen einen sechzehnmaligen Wechsel derselben), kam dieselbe endlich 1737 in die Hände eines Italieners Monza, eines Schneiders von Profession, und nun ging es mit Riesenschritten dem Ende zu. Seine Tochter, die zugleich erste Actrice war, aber weder spielen, noch singen, noch tanzen konnte, half die Auflösung des Unternehmens nur beschleunigen.[66])

1740 spielte eine italienische Operngesellschaft unter Angelo Mignotti in Hamburg; 1743 eine andere unter Pietro Mignotti. Dieser hatte drei berühmte Sängerinen: Rosa Costa, Giovanna Stella und Ginevra Magagnoli. Nach kurzer Blüthezeit und nach vielen vergeblichen Versuchen, der Sache Dauer und Lebensfähigkeit zu verschaffen, konnte aber auch er sich nicht mehr halten und so erreichte das Vorhaben, eine ständige italienische Oper in Hamburg zu erhalten, bereits im Jahre 1753 seine Endschaft.

Wenn wir hier so eingehend von der Hamburger Oper sprechen, so hat dieß seinen Grund zunächst darin, daß hier das erste dauernde und einflußreiche Unternehmen vorliegt, welches im Interesse der deutschen Musik entstanden war, und daß von ihm aus sich der sicherste Schluß auf die Verhältnisse ähnlicher, wenn auch minder bedeutender theatralischer Anstalten in andern Städten, deren Bühnen nicht aus fürstlichen Mitteln erhalten wurden, machen läßt. Wie die Zustände in Hamburg waren, so finden wir sie in kleinerem Maaßstabe in Leipzig, Nürnberg, Augsburg u. s. f., und sowie dort, sehen wir auch hier das Interesse für die Oper viele Jahre lang im Wachsen, dann im raschen Abnehmen begriffen. Was uns jedoch die Hamburger Oper besonders wichtig und bedeutend macht, das ist der Umstand, daß wir hier ein der Form nach vollkommen ausgebildetes Singspiel vor uns haben. Es ändert durchaus nichts an der Sache, wenn man dafür gewöhnlich den stolzeren und geläufigeren Namen Oper gebraucht sieht. Die musikalische Terminologie ist in ihrer Anwendung auf Werke der Bühne heute noch eine sehr unsichere und willkürliche geblieben; in jener Zeit aber waren die Begriffe noch viel weniger fixirt. Keiser selbst nannte seine Bühnenarbeiten gewöhnlich Singspiele; alle Schriftsteller jener Zeit, wenn sie von der Oper sprechen, bedienen sich desselben Wortes, und im Grunde waren auch die sämmtlichen in Hamburg aufgeführten Opern nichts anderes, als eben nur Singspiele. In jedem Stücke wechselten Dialoge und Gesänge; diese sind mit wenigen Ausnahmen fortwährend nur kurze knapp gehaltene Arien, vielfach nur Lieder, sehr häufig sogar mehrstrophige; Duetten, Terzetten, Chöre u. s. w. spielen eine untergeordnete Rolle und sind als Tonstücke im Ganzen unbedeutend. Das Finale, obwohl versucht und in schwachen Umrissen von Keiser bereits gezeichnet, ist nur in seinen Anfängen kenntlich; selbst in den ernstesten Opern spielen die lustigen Personen noch immer eine Hauptrolle. Allerdings findet sich bei einem großen Theile der Einzelgesänge, besonders in späterer Zeit, die ge-

bräuchliche italienische Arienform mit dem da capo des ersten Theiles in Anwendung gebracht, aber die Melodieen sind meist so naiv, so einfach, so liedartig, daß der Charakter der großen und brillanten welschen Arie in ihnen ganz verschwindet. Mit diesem zu Grabe getragenen Hamburger Singspiel schließt die erste Periode des Singspiels ab; es verkümmert und wird unmöglich, sobald es wirklich opernhaft zu werden beginnt, sobald fremde Einflüsse darin zu mächtig hervortreten, sobald es den Charakter der Einfachheit verliert und verläugnet. Mit der Oper, wie sie an den Höfen gepflegt wurde, konnte man nicht concurriren, das Bedürfniß eines außerordentlichen Kunstgenusses kannte man im Volke noch nicht, es wollte damals, — was es im Grunde auch heute noch will, — klare, natürliche, ungesuchte Melodieen, heitere Weisen, sangbare Lieder. Keiser wußte in seinen Cantilenen diese Eigenschaften zu vereinigen, deßhalb das Wohlgefallen an ihnen. Nach ihm vermochte dieß keiner mehr und daher erwies sich die Sache als überlebt und mußte aufhören, bis nach einigen Jahrzehenten wieder ein Mann kam, der im Geiste Keisers dem todten Körper einen neuen lebendigen Odem einzublasen vermochte. Dieser neue Genius des deutschen Singspiels war J. A. Hiller in Leipzig.

Allerdings war es nicht allein der Verfall in musikalischer Beziehung, der dem deutschen Singspiele den Garaus machte, es gesellen sich dazu eine ausdauernde geistliche Opposition, eine überwiegende Genialität der kirchlichen Tonsetzer, — Händel und Bach, — das mächtige Aufblühen des Schauspiels, unterstützt durch die bedeutendsten Capacitäten auf dem Gebiete der Literatur, und der energische Kampf, mit dem man von dieser Seite der Oper zu Leibe ging. Die deutsche Poesie, so viel Abgeschmacktes uns auch darin aus den Leistungen zu Anfange des vorigen Jahrhunderts noch entgegentritt, war doch in einem gewaltigen Aufschwunge begriffen; die Forderungen an eine Dichtung steigerten sich, der Geschmack wurde ein besserer. Dem gegenüber konnte sich die Operndichtung nicht behaupten; sie hielt mit der Entwicklung auf dem Gebiete der Poesie und Wissenschaft leider nicht gleichen Schritt. Die Sprache in den Operntexten war und blieb immer noch roh und ungelenk; nur zu oft wurde das Gefühl von dem, was dargestellt wurde, beleidigt; dieser Morde und Hinrichtungen, dieser grausamen und gemeinen Charaktere, dieser schmutzigen Handlungen, von denen in den drei ersten Decennien des 18. Jahrhunderts die Singspiele noch abschreckende Beispiele geben, mußte das Publikum endlich überdrüßig

werden. Man suchte nur nach Stoffen, die zu Excessen jeder Art Gelegenheit boten; an einen künstlichen Plan dachte Niemand. Unnatürliche Leidenschaften, ein Wirrwarr von unmotivirten Liebesintriguen, die langweiligste Tugend und das abgeschmackteste Laster, die trockenste Moral und die beleidigendste Zote, alles lief wirr durcheinander. Eine komische Oper gab es so wenig, als eine tragische, ja für die erstere fehlte es den Dichtern noch völlig am nöthigen Humor, dem Publikum am Verständniß. Man wollte nur die Zuschauer amüsiren, ernste Arien und lustige Piecen recht bunt mischen und suchte das zusammen mit möglichster Pracht und äußerer Herrlichkeit zu überkleistern. Verwandlungen, Maschinen, Tänze, ein großes Personal sollte und mußte das lose poetische Flickwerk zusammenhalten. Hatten auch einzelne Schriftsteller das Bewußtsein des bessern — Feind, König, Hunold und andere dachten und schrieben über die Sache ganz vernünftig — so hatten sie doch weder die Kraft, noch den Muth, ihrer Ueberzeugung in ihren Werken getreu zu bleiben, und die ganz seltenen Fälle wirklich edlerer Leistungen und Bestrebungen wurden überfluthet und erstickt von dem massenhaft hereinbrechenden Schlechten und Sinnlosen.

Die meisten Operntexte dieser Zeit setzte Keiser in Musik und gerade hier zeigt sich sein herrliches Talent und sein geniales Schaffen am bewunderungswerthesten. Zu den miserabelsten Worten, die ihm vorlagen, Reimereien, deren Erbärmlichkeit er sehr wohl fühlte und erkannte, setzte er die schönsten und ansprechendsten und zugleich charakteristischsten Melodieen. Wie später Mozart, gestaltete er seine Schöpfungen von innen heraus, redet er seine eigene Sprache in ihnen, und erscheint kerngesund, wo der Dichter todtkrank ist. Während langer 40 Jahre und durch 116 Opern und zahlreiche andere Werke hindurch, trifft man in seinen Compositionen nie auf etwas Kaltes und Schlechtes und bis an sein Ende bewahrt er, wie es jener auch vermochte, die ursprüngliche Frische und Originalität seiner Satzweise. Die Melodieen entquellen ihm gleich den klaren Wellen eines unversiegbaren Stromes; schon Mattheson hebt es hervor, daß er sich nie wiederholt hat und nennt ihn bewundernd und anerkennend: le premier homme du monde, die Ehre Deutschlands.

Aber wenn wir in Keiser schon eine wahrhaft Mozart'sche Genialität anstaunen müssen, so finden wir anderseits durch ihn die Gluck'schen Bestrebungen bereits angedeutet und vorbereitet. Er ist nicht nur der lieblichste und zugänglichste Componist seiner Zeit, sondern auch der

erste deutsche dramatische Tonsetzer, der erste, in dessen Werken man eine musikalische Charakterzeichnung findet, dessen Schöpfungen eine überraschende Abspiegelung des innersten Gemüthslebens darstellen. Seine Arien erscheinen nicht um der musikalischen Figur, sondern um des bestimmten Ausdruckes willen componirt und dem Wesen und Charakter einer jeden Person angepaßt; seine Recitative — die damalige Oper enthielt deren entsetzlich viele, meist unmusikalische und schwer zu behandelnde, zudem störend durch gehäufte Cadenzen — sind leicht declamirt, fließend und nicht selten, besonders die begleiteten, bedeutend; seine Chöre, obwohl kurz und nicht von besonderer Wichtigkeit, doch frisch und effectvoll. Die Instrumentation, in den früheren Opern schwach und mager, wird in den spätern Werken immer reicher und offenbart ein Streben, die verschiedensten Klangfarben zu benützen und die eigenthümliche Wirkung der Instrumente auszubeuten, das seiner Zeit weit vorauseilt. Wie die Instrumentation in der ersten Periode der Hamburger Oper, ja selbst noch in den gerühmten Steffanischen Werken beschaffen war, geht aus einer Aeußerung Elmenhorsts hervor: „Singspiele — sagt er — sind die Opern, d. i. solche, die nicht in ungebundener Rede beschrieben, oder, ob sie so wären, im Ausreden nach Jedermanns Belieben ausgesprochen und hergesaget, sondern in gewissem Ton und Abmessung des Tacts gesungen werden, nebenst anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinets, Baß-Violon, Bandoren u. dergl., dabei denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violen zuweilen ein wenig sich hören lassen."

Die Opern **Keisers** haben nicht alle eine Ouvertüre; in einem hier eingänglicher zu besprechenden Werke, dem **zugeschlossenen Tempel des Janus** aus dem Jahre 1698, besteht sie in einem breiten Einleitungssatze, dem dann ein lebhafterer dreitheiliger Takt folgt. Die Instrumente sind nicht näher angegeben, aus einigen Bezeichnungen in der Mitte des längeren Satzes erkennt man, daß der Componist ein Orchester, bestehend aus dem Quartett mit zwei Hoboen und einem Fagott im Sinne hat; einmal haben die Bläser allein einen kurzen Satz, ein andermal die Geigen; im Uebrigen gehen die Oboen unisono mit den Violinen, das Fagott ebenso mit dem Baß; die Viola hat durchweg eine selbstständige Parthie. Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß die ganze Ouvertüre nur kurz ist; mit der Wiederholung des ersten Theils zählt sie nur 97 Takte. Die Arien werden entweder vom Basso continuo allein, oder vom Baß und selbstständigen Violen,

oder vom Baß und den Geigen, die im Einklange spielen, oder vom Baß und zwei Geigenstimmen, oder auch vom ganzen Quartett begleitet. Einmal treten zu den beiden Violinen zwei obligate Oboen, ein andermal eine Oboe solo, wieder an späterer Stelle wird die Parthie der ersten Violine von den Flöten in der Octave, oder auch der ganze erste Theil der Arie im Unisono von einer Soloflöte mitgeblasen; in einer andern Arie sind zwei selbstständige Flötenstimmen angewendet, während das Streichquartett im Einklange spielt. Die Recitative sind theils blos mit einem bezifferten Baß versehen (recitativo parlante, secco, oder simplice), oder vom Quartett begleitet (recitativo cogli stromenti, obligato, accompagnato). In der ganzen Oper ist nur ein Duett und am Schlusse ein kurzes Quartett (Aria à 4). So gering nun auch die Orchestermittel erscheinen, so wahrhaft genial hat der Componist sie zu verwenden gewußt; jede Nummer erhält dadurch ein anderes Colorit, denn immer ist die Zusammenstellung und also auch die Wirkung des Accompagnements eine neue. Die Geigen haben vielfach nur die Ritornelle und kleine Zwischensätze zu spielen, aber an andern Orten bilden sie mit dem Baß und der Singstimme eine Kette reizender Imitationen. Den Text:

Sonne laß die Stunden eilen,
Lauft ihr trägen Zeiten fort!
Mein Verlangen reißt den Zügel,
Lüfte gebt mir neue Flügel
Ohn Verweilen,
Daß ich bald komm an den Ort.

begleiten die Violinen im Unisono durchweg in raschen Sechzehntelsnoten, während der Baß ein kurzes, nur aus zwei Noten bestehendes Motiv, das aber ganz scharf den Rhythmus festhält, durchführt. Man kann bei der Unruhe und dem stürmischen Verlangen, das die Worte aussprechen, eine glücklichere musikalische Behandlung kaum ersinnen. Gleich die folgende Arie:

Holde Schatten kommt und scherzet
Treibet mit mir eure Lust,
Laßt mich hier Vergnügen borgen,
Weil mein unbekanntes Sorgen
Ganz entherzet
Diese kummerreiche Brust,

ist eben so sinnig begleitet; der erste Theil steht ganz in einer Tonart, 33 Takte hindurch bleibt der Baß auf dem großen F liegen, im 34sten

schließt eine Cadenz mit der Fermate auf der Tonika den ersten Theil ab; dazu spielen zwei Violinen pizzicato und zwei Oboen umgaukeln mit einem aus ganz luftigen und leichten Tonfiguren bestehenden Canon die Singstimme; der zweite Theil wird nach der Sitte der Zeit nur vom Basso continuo accompagnirt.

In dieser Oper, wie in einer andern vom vorhergehenden Jahre (Adonis, 1697), ist die Hauptpartie für Alt geschrieben. Sehr bemerkenswerth ist es, daß die Pointe einer Arie des Tiberius, das Recitativ unterbrechend, in dem Stücke nicht nur von Tiberius, sondern auch von Agrippina, als sie im Kerker sich befindet, wiederholt wird. Ein wiederkehrendes charakteristisches Motiv ist somit keine Erfindung der Neuzeit.

Eine andere Oper von Keiser: la forza della virtu (1700) hat keine Ouvertüre. Obwohl in ihren Grundzügen die Instrumentation dieselbe ist, wie in dem vorhergehenden Werke, so finden sich doch wieder neue Begleitungsformen. Beim ersten Ritornell sind als Instrumente Flauti e Violini, Violette e tutti stromenti angegeben; unter der letzteren Bezeichnung können nur die Celli und Bässe gemeint sein, da keinerlei Part auf andere Tonwerkzeuge schließen läßt. Die Streichinstrumente markiren nur die schweren Taktheile, während die beiden Flöten leichte Sechszehntelsfiguren ausführen; die Arie wird nur von ihnen und dem Baß accompagnirt; die folgende Arie mit reichen Fiorituren ist ganz ohne Begleitung (senza Cembalo) zu singen. In einer späteren Arie, voll liebreizender Melancholie, spielen zwei Flöten die Oberstimmen und der Solosänger, ein Bassist, singt dazu die Baßstimme; ein Instrumentalbaß ist nicht angegeben. Ein andermal besteht das Accompagnement nur aus 2 Violinen und Violetta (senza Cembalo, d. i. senza Basso); später nur aus einer Oboe solo und dem Basso continuo und die vorletzte Arie der Oper:

Die Vöglein erholen die Freude der Herzen
Und weisen nach Qualen nur Lachen und Scherzen u. s. w.

ist nur von 3 Flöten, die in glänzenden Trillern und Läufen den Vogelgesang nachzuahmen streben, begleitet, während eine Tenorstimme ohne eine Instrumentalstütze die Grundstimme singt. Diese Oper fand den ungetheiltesten Beifall; sie zeichnet sich durch eine überströmende Melodieenfülle und durch eine gute musikalische Charakteristik der Parthien aus. So ist z. B. die kokette Analgilda im brillantesten Styl gehalten; ein kleines Duett zwischen Clotilde und Fernando, voll Naivetät und rüh-

render Anmuth, machte bei der Aufführung den lebhaftesten Eindruck und „bewegte das ganze Parterre".

Eine der umfangreichsten Partituren von **Keiser** ist die zur **Pomona**, einer einaktigen Operetta, die 1702 am Geburtstag Ihrer Königl. Maj. von Dänemark, Friederici IV., auf dem Hamburgischen Schauplatze aufgeführt wurde. Das Personal besteht aus vier Sopran-, vier Tenor- und zwei Baßsolosängern. Der Schauplatz stellt in 6 Veränderungen (Representationen) vor: 1) eine offene Gallerie, 2) einen schönen Garten mit Blumen, 3) einen dicken Wald, hinter welchem ein kahl Feld; 4) eine fruchtreiche Orangerie mit anderen Fruchtbäumen; 5) eine rauhe Gegend mit beschneieten Hügeln, in deren Mitte ein Ambos stehet und 6) einen köstlichen Vorsaal in dem himmlischen Palaste des Jupiters.

Die Oper hat trotz ihres sonstigen bedeutenden Umfangs keine Ouvertüre; wahrscheinlich wurde als Instrumentalvorspiel die Sinfonie irgend einer andern Oper genommen. Die 28 Arien zeigen wenig neue Behandlungsformen, sind aber von trefflicher Charakteristik; die Parthien der muntern Flora, der gesetzten Pomona, des liebesiechen Jasion, des leichtfertigen Mercurs, des üppigen Bacchus und des steifen, winterlichen Vulkans sind auf das Genaueste geschieden; eine der Arien ist mit einer Violino solo und Baß, eine andere mit zwei Violinen und Viola (senza Basso), einige mit Geigen, Oboen und Baß begleitet. Von den 6 Duetten sind die meisten mit den Geigen im Unisono und dem Baß accompagnirt, nur eines hat zwei selbstständige Violinstimmen, ein anderes schließt mit einem Chorsatze und das letzte, Aria à 2, ist eine Art Rundgesang aus acht zu wiederholenden Theilen, jeder aus sechs Takten bestehend; einer der Theile wird immer von zwei Solostimmen gesungen, so daß also nach der Reihe acht Solisten zum Vortrage kommen; der darauf folgende Theil aber, das Trio, wird immer getanzt, so daß Gesang und Tanz viermal abwechseln. Außer dieser großen Anzahl von Nummern, zwischen denen sich noch viele sehr ausgedehnte Recitative befinden, kommen noch ein Terzett und gegen das Ende hin 7 größere und kleinere Chorsätze vor, die alle des Lobes und Preises auf das Königspaar von Dänemark voll sind und in sehr freundlichen Wünschen für dasselbe sich ergehen, z. B.:

Der Himmel laß Pomonens Gegenschein
Die fruchtbare Louise sein.

oder: Gleich wie mit ihr Vertumnus lebt in Freuden,
Soll Friedrich sich auch an Louisen weiden.

und: Soll Pomona fruchtbar sein,
Braucht sie warmen Phöbus Schein.
Himmel so laß alle Zeit
Phöbus Kraft bei Friedrich wohnen,
Daß Louise sei Pomonen
Gleich an tausend Fruchtbarkeit.

Der Schluß der Oper ist deßwegen besonders merkwürdig, weil sich von Scena XVIII. an, in welcher der Chor auftritt, ein vollständiges Finale, aus Recitativen, Arien, Duetten, Chören und Tänzen bestehend, die alle zusammenhängen und also ein größeres Ganze bilden, vorfindet.

In der Octavia, 1705, finden sich zum ersten Male neben den sonst üblichen Instrumenten 2 Corne de Chasse in der Partitur; ebenso ist der Gebrauch der Fagotte eigenthümlich; eine Arie ist nur mit Bassons unisono, eine andere mit 2 Bassons und eine dritte mit 4 Bassons und Baß begleitet; ein äußerst effektvoller obgleich kurzer Chor mit Tanz, wird von den Singstimmen im Einklange gesungen, in jener Zeit ein überraschender und neuer Effekt.

Auch in l'inganno fedele, einem heroischen Schäferspiele von König, 1714, ist eine Jagdarie des Silvanire mit Cornetti di Caccia begleitet, während zu einer Arie des bäuerischen Elpin mit Kuhhörnern accompagnirt wird.

Im Desiderius, 1709, ist eine Baßarie mit 3 Oboen, Violette, 3 Bassons und Baß instrumentirt; im Orpheus, eine Scene anfangs mit Streichinstrumenten und Oboe solo, dann aber mit 5 Flöten accompagnirt; in der Arsinoe, 1710, wird eine Arie von 4 Flöten, eine andere von einer Theorbe, eine dritte mit 3 Oboen ohne Baß und noch eine weitere mit 3 Violinen pizz. und 3 Flöten und Baß begleitet, zu welch' letzterem Accompagnement sich aber noch zwei Soloinstrumente, eine Violine und eine Oboe gesellen. In der neuen Bearbeitung der Oper Crösus, vom Jahre 1730, kommen in der Ouvertüre 3 Clarinen und Paucken vor; außerdem findet sich noch ein Blasinstrument, Zuffolo, angewendet, das zwischen Oboe und Schalmei stehend, einen hohen scharfklingenden Ton hatte. Auch in einer Arie des siegesbewußten Cyrus stehen die 3 Trompeten und die Paucken; eine andere desselben hat außer den Streichinstrumenten noch eine Tromba solo. Ein zweistimmiger Gesang der Bauernkinder ist mit Violine, 2 Oboen, 2 Fa-

gotten, Violono grosso senza Cembalo und Celli's begleitet. Die Ouvertüre zur Diana, 1712, (Allegro, Adagio und Menuett) ist besonders reich und prächtig besetzt, dagegen eine Altarie blos von einer Soloviola accompagnirt; bei einer Baßarie sind wieder sehr viele Instrumente, 3 Flöten, 2 Zuffolos, 2 Violinen, Viola, 2 Fagott, Cello, Violono grosso und Cembalo verwendet. Ebenso reich, aber ganz abweichend von der eben angeführten, ist eine Sopranarie in der Tomyris, 1717, instrumentirt: 2 Violinen, Violetta, Flöte, 2 Celli, Basso und Cembalo; die Celli bewegen sich terzenweise in Sechszehntelsfiguren, die übrigen Streichinstrumente spielen abwechselnd pizzicato und col arco. In einer Sopranarie in Jodelet, 1726, sind außer den tieferen Streichinstrumenten die Violinen sogar vierfach getheilt. — Doch genug dieser Beispiele; sie alle documentiren das von uns bezüglich der glänzenden Begabung Keisers auch nach dieser Richtung hin behauptete, und lassen erkennen, daß viele der gepriesenen Fortschritte in der Instrumentation und viele der Effecte, mit denen sich unsere Zeit so gerne brüstet, nicht so gar neu sind, wie man glauben machen möchte.[67])

9) Gänzlicher Verfall des deutschen Singspiels.

Während so in Hamburg das deutsche Singspiel noch einen Zufluchtsort gefunden hatte, war nach und nach die theatralische Musik, namentlich die an den fürstlichen Höfen ganz italienisch geworden. Nicht nur waren es die bessern italienischen Sänger, die dem italienischen Opernwesen solchen Eingang in Deutschland verschafften, sondern auch das von Wien aus mächtig wirkende Beispiel des kaiserlichen Hofes. Einzelne der Kaiser, wie Leopold I. (1659—1705) und Karl VI. (1711 — 1740) waren ganz besondere Freunde und treue Gönner der Musik, zugleich selbst ausübende Künstler, und sogar Componisten. An ihren Höfen befanden sich die besten Sänger, die berühmtesten Kapellmeister, ihre Kapellen waren die am zahlreichsten und vorzüglichsten besetzten. Dem ersteren kostete die seinige jährlich 43,702 fl., mit den aufgeführten Opern über 100,000 fl., unter dem letzteren wurden zu dem gleichen Zwecke jährlich über 200,000 fl. verausgabt. Beide hatten die Gewohnheit, während der Opernaufführungen immer die Partituren vor sich zu haben; selten entging ihnen ein Fehler. Leopold, der seiner Leidenschaft für Musik bis an das Ende seines Lebens getreu blieb, ließ in seiner letzten Krankheit die Kapelle vor sein Bette bescheiden, um nochmals ein Concert zu hören und starb auch wirklich während

desselben. Opern wurden nur bei festlichen Gelegenheiten, bei Hochzeiten, an Geburts- und Namenstagen und in der Faschingszeit aufgeführt. Sehr beliebt waren auch die Opernvorstellungen im Freien; regelmäßig wurde eine neue Oper am Namenstage der Gemahlin Karls VI. im Garten der Favorite gegeben; außerdem spielten im kleinen Theater der Burg die Edelknaben und der Hof vertrieb sich noch besonders die Zeit mit den sogenannten kaiserlichen Wirthschaften.[68]) Alle Ausgaben für die Capelle und die Oper bestritt der Kaiser aus seiner Privatkasse. Jeder Gebildete hatte zu den Aufführungen freien Zutritt. Die große Masse des Volkes amüsirte sich an den Sonntagen in der Leopoldstadt an den Vorstellungen der Klopffechter, an Bärenkämpfen und Thierhetzen; das Stadttheater am Kärnthnerthore, wo unter der Direktion des Hofmusikers Borotini deutsche Stücke gegeben wurden, wurde vom Hof nie besucht.

Dieses Wiener Beispiel ward allenthalben in Deutschland nachgeahmt; leider hatte man nicht überall die Mittel des kaiserlichen Hofes und so schrumpften diese Nachahmungen gewöhnlich zu lächerlichen und kleinlichen Nachäffereien zusammen. Am besten war es noch in Dresden und München bestellt. Die Dresdner Hofkapelle war eingetheilt in die italienische Oper (Kapellmeister: Heinichen, Lotti, Hasse; Sänger: Senesino, Anibali, Salimbeni), in die deutsche Capelle, die französische Oper, in die polnische und die Jagdcapelle; zu all diesem kam noch das gewöhnliche Corps Hoftrompeter.

An den sächsischen Höfen zu Altenburg, Eisenberg, Weißenfels, Halle, Naumburg, Weimar und Gotha, in Braunschweig, Lüneburg, Römhild, Arnstadt, Gera und Rudolstadt, in Bayreuth, Ansbach, Stuttgart und Darmstadt, in Berlin und Hannover, überall wurden der Mehrzahl nach fast nur italienische Opern aufgeführt. Daneben kommen an geistlichen Höfen hie und da noch lateinische Opern zur Darstellung, wie z. B. in Salzburg (1620—1796), wo die berühmten Tonsetzer: J. E. Eberlin, A. C. Adlgasser und J. M. Haydn deren eine große Anzahl componirt hatten, und ein ähnliches Werk von dem jungen Mozart: Apollo et Hyacinthus, am 13. Mai 1767 zur Aufführung gelangte. Unter die wenigen Theater, wo noch regelmäßig deutsche Singspiele gegeben wurden, gehört das Leipziger. Für jede Messe mußte der Dresdner Kapellmeister Strungk drei neue Opern liefern; aber die Aufführungen waren schon heruntergekommen und schlecht, die Schauspieler und Sänger meist nur arme Studenten. Als

Strungk 1700 gestorben war, übernahm der seitherige Orchesterdirektor Melchior Hoffmann die Leitung der Bühne und nun kamen auch Opern von Keiser, Telemann, Händel, zur Darstellung. Nach Hoffmann wurde ein junger talentvoller Student, der spätere sächsische Hofkapellmeister J. D. Heinichen (1683—1729), mit der Direktion des Theaters betraut. Die nennenswerthesten Componisten deutscher Singspiele aus dieser Zeit sind J. Ph. Krieger, Kapellm. in Weißenfels (1649—1725) und G. H. Stölzel (1690—1749), seit 1720 Kapellm. in Gotha; unter seinem Nachlasse befanden sich 14 Operetten, 16 Serenaden und über 80 Tafelmusiken (womit häufig theatralische Scenen verbunden waren).[69])

Die Zeit, in welche diese ganze Opernwirthschaft fiel, war schon die schlimmste und verkommenste in unserer Literatur. Eine schlecht verdeckte Rohheit und tief greifende Sittenlosigkeit, die um so widerlicher erscheinen, je feiner und graziöser sie sich einzukleiden strebten, geben sich überall kund. Die Lieblichkeit und galante Schreibweise, mit welcher sich die Poeten dieser Periode so sehr brüsten, ist nichts anderes als der schamlose Ausdruck einer krebsartig um sich fressenden sittlichen Zerstörung, der, von den Höfen ausgehend, die mittlere und untere Schichte der Gesellschaft verderblich ansteckt. Konnten unter solchen Verhältnissen schon die Dichter selbst moralisch vernichtet werden, wie vielmehr mußten diejenigen an innerem Werthe sinken, die sich zur Wiedergabe, zur Darstellung dieser liederlichen poetischen Machwerke hergeben mußten. Nie war der Stand des Schauspielers verachteter, als in diesen Jahrzehnten.

Dieser Verwilderung und Rohheit der deutschen Literatur mit aller Macht der ihm zu Gebote stehenden Mittel entgegenzutreten, diesen wilden schäumenden Strom in ein anderes ruhiges und gesichertes Bette zu lenken, fühlte sich endlich ein Mann berufen, der durch sein Ansehen als Gelehrter und durch seine Stellung als Professor an einer berühmten und besuchten Universität mit der nöthigen Einsicht und Energie auch den wünschenswerthen Einfluß und eine nicht geringe literarische Gewaltherrschaft zu vereinigen wußte. Dieser Mann war Joh. Christ. Gottsched (1700—1766). Er nahm sich die Werke der französischen Dichter zum Muster; aber indem er selbst sie nachahmte und das Studium derselben empfahl, wollte er nicht jene geflissentliche Französelei, jene undeutsche, unmännliche Nachäfferei alles dessen, was uns heute noch an der ganzen damaligen Zeit so widerlich, lächerlich und demüthigend erscheint, desjenigen was zumal von den Höfen ausging und in

der bessern Gesellschaft als feine Sitte angestrebt wurde, nachgeahmt wissen, nein, Schüler der Franzosen im besten Sinn sollte man werden, nicht in ihre Dienstbarkeit, in ihre Lehre sollte man treten. Zu jener Zeit (1728) bezog eine Schauspielertruppe, die unter der Direktion einer gewissen Friederike Caroline Neuberin stund, die Leipziger Messe. Diese Frau, eine geborne Weissenborn aus Zwickau, die Tochter eines Rechtsgelehrten, zuerst bei der Spiegelbergischen Gesellschaft, einem Ausläufer jener berühmten Velthen'schen Truppe, engagirt, bis sie sich endlich selbst zum Oberhaupte einer Schauspielertruppe emporzuschwingen wußte, war es, die Gottsched ausersehen hatte, seine Reformen in's Leben treten zu lassen. Mit einem scharfen natürlichen Verstande begabt, voll Energie und Unternehmungsgeist und begierig darauf auch die finanziellen Vortheile der neuen Speculation gehörig ausbeuten zu können, erkannte sie das Vortheilhafte der Vorschläge ihres einflußreichen Gönners. Von ihm war es dagegen wieder kein Geringes, sich so nahe mit einem so zweideutigen und verrufenen Gegenstande, wie es das Theater zur Zeit noch war, einzulassen und der Freund, Rathgeber und Beschützer so mißachteter Leute zu werden, wie Theaterprincipale und Schauspieler es damals noch waren. Doch Gottsched, allen Vorurtheilen Trotz bietend und erfüllt von seinem Gegenstande, ließ sich durch nichts abschrecken, durch kein Hinderniß beirren oder entmuthigen. Nach drei Seiten hin wollte er reformirend auftreten: die Haupt- und Staatsactionen, das improvisirte Possenspiel und die Opernwirthschaft sollten aufhören.

Anstatt der Haupt- und Staatsactionen, die noch zumeist das Repertoire der Frau Neuberin bildeten, wies er sie hin auf die französische Tragödie und stellte ihr als Folge ihrer Bemühungen, für ihre Unternehmungen und Neuerungen die vollste Theilnahme der gebildeten Stände in Aussicht. Wir wissen aus zahlreichen bisher angeführten Beispielen, daß viele französische Stücke bereits übersetzt worden waren; schon Velthen hatte den Moliere, Bressand die französischen Tragiker übertragen; die Trauerspiele Racines und Corneilles wurden also längst auf den deutschen Bühnen gegeben, allein diese Uebersetzungen waren meist völlig werthlos und ihre Darstellung konnte nicht einmal der schlechten Uebertragung gerecht werden. Hier aber in Leipzig gestaltete sich die Sache anders. Die Bearbeitung der französischen Originale kam jetzt aus den Händen eines vorzüglichen Kenners der französischen Literatur und eines Mannes, der die deutsche Sprache in seiner Gewalt hatte, wie wenige seiner Zeitgenossen, eines Mannes, der neben dem Können und Wollen

auch noch mit achtungswerther Begeisterung für seine Ideen erfüllt war. Aber auch die Gesellschaft der Neuberin, für welche er arbeitete, war eine der besten, die es in Deutschland damals gab. In Kohlhart besaß die Truppe den ersten bedeutenden Helden- und Charakterdarsteller des deutschen Theaters; ihm schlossen sich 1728 Koch, 1730 Schönemann und rasch nach einander die besten Kräfte, welche die deutsche Bühne aufzuweisen hatte, an. Das Leipziger Publikum war ein gebildetes, reiches, mit französischer Literatur und französischen Sitten wohlvertrautes und voll regen Antheils für die beabsichtigte Umgestaltung des deutschen Theaterwesens. So konnte die Direktion es wagen, 1728 das Trauerspiel Regulus nach Pradon aufzuführen; die Theilnahme für das Unternehmen ging sogar so weit, daß man ihr die Costüme zu dieser Vorstellung von Dresden aus lieh. Nach diesem ersten, über Erwarten gelungenen Versuch, zeigte sich nun Gottsched unermüdlich in Verfolgung seines Planes; nicht nur übersetzte und dichtete er selbst (1732 den sterbenden Cato, 1733 Iphigenie), er wußte auch Andere zu Dichtungen und Bearbeitungen in seinem Sinne anzuregen; so war es ihm möglich, binnen zehn Jahren (1728—1739) eine völlig neue Literatur, für die Theaterbedürfnisse ein ausreichendes Repertoire zu schaffen. Wenn man den Stücken Gottscheds und seiner Genossen auch vorwirft, daß sie langweilig und frostig gewesen seien, immerhin ist man gezwungen zuzugeben, daß sie ohne Vergleich besser waren, als die plumpen, rohen und unregelmäßigen Machwerke der vorhergehenden Periode.

Nachdem Gottsched auf dem Gebiete des Trauerspiels so weit gekommen war, galt es nun auch, die Comödie zu reformiren und hier schuf er den Deutschen ein neues Lustspiel, indem er sich an ein wahrhaft dramatisches Talent, an einen wirklich komischen Genius, den Dänen Holberg anschloß. Eine lange Reihe von Jahren blieb diese Holbergische Comödie das Entzücken der Theaterbesucher, die fruchtbarste Schule der größten deutschen Schauspieler, eines Ackermann, Eckhof, Schröder, Reinecke, Brockmann u. s. f. und in ihren Wirkungen belebend für alle Schöpfungen auf dem Gebiete des deutschen Lustspiels bis auf Kotzebue herab. Unter dem Jubel nicht nur Leipzigs, sondern ganz Deutschlands wurde 1737 auf der Neuberischen Bühne der Hanswurst feierlich zu Grabe getragen. Die deutsche Nation begann aus ihrem Winterschlafe zu erwachen, die Literatur wieder zu werden, wozu sie bestimmt war: voller Ausdruck ursprünglichen, nationalen Lebens und volksthümlichen

Bewußtseins. Bei all seinen Erfolgen war aber gerade auf diesem Gebiete, dem der feineren Komik, Gottsched vorerst noch am wenigsten Sieger, es mußten noch 50 Jahre hingehen, ehe in Wahrheit hier eine durchgreifende Wandlung stattfand; ja die improvisirte Comödie nahm in dieser Zeit gerade wieder frischen Aufschwung; der eigenthümliche Zauber derselben, die trunkene Lust und die bacchische Begeisterung, die sich gerade hier ganz entwickeln konnten, hatten noch zu viele Verehrer im Volke, als daß man so schnell damit hätte abbrechen können; und nun erst, seitdem die Bühne bessere Kräfte gewann, seitdem Bildung, Witz und künstlerische Vollendung die Darstellenden auszuzeichnen und diese flüchtigen Gebilde des Augenblicks mit hinreißender Lebendigkeit zu beseelen begannen, war an ein plötzliches Aufhören derselben schon gar nicht zu denken. Viele der besten Schauspieler selbst waren der Ansicht, daß ein wirklicher Künstler sich nur in der improvisirten Comödie zeigen könne; die bedeutendsten unter ihnen hatten gerade darin ihre Force, und so viel sich auch dagegen mag einwerfen lassen und so viele der Einwürfe auch gerechtfertigt erscheinen mögen, so ist doch auch viele Jahre später noch oft das Urtheil gefällt worden, daß eine wirklich heitere und allezeit zündende Comödie nur in der Zeit möglich gewesen war, wo dieselbe improvisirt wurde.

Leichter wurde es dem Herrn Professor, der Oper den Garaus zu machen. Hier war die Musik allmälig zur Nebensache, zu einer Decoration der Decoration geworden; willkürlich reihte man zuletzt einzelne musikalische Piecen aneinander, ohne Ahnung innerer Nothwendigkeit oder dramatischen Bedürfnisses. Schon von Anfang an war ja der Musiker der schlechtbezahlteste unter den Opernmitgliedern — (und ist es bis zur Stunde vielleicht damit besser geworden?). Keiser erhielt für die Musik zu einer neuen Oper 50 Thl., während für deren anderweitige Ausstattung regelmäßig das fünf- und zehnfache ausgegeben wurde (auch noch ganz so wie in der Jetztzeit!). Ueber den Zustand der Oper spricht sich der nachmalige dänische Hofcapellmeister J. A. Scheibe, 1730, in seinem kritischen Musikus also aus: „In unseren meisten Opern herrschet ein niederträchtiges, abgeschmacktes Wesen, welches der Vernunft und allen Regeln so augenscheinlich widerspricht, daß man sich nicht wenig wundern muß, daß es noch Leute gibt, die diese ungereimten Dinge hören und sogar bewundern können. Die lächerlichen Ausschweifungen, welche darin zu unsern Zeiten überhand genommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen." Glück-

licher Weise ist es eine Eigenthümlichkeit aller äußerlichen und decorativen Reize, daß sie sich im Genusse selbst abstumpfen. Die Pracht der Oper, so groß sie war, sollte doch noch immer größer werden, das Ueberraschende noch überraschender, das Neue noch neuer. Den Himmel und den Olymp, Griechen und Römer, Perser und Mongolen, alles hatte man ausgenützt; also griff man wieder zurück zum Gemeinen und Trivialen, und dasjenige, was bisher die Zuschauer der Hellerbuden belustigt hatte, wurde nun nicht zu schlecht befunden, auch das feine und gebildete Publikum anmuthig zu zerstreuen. So laborirte man fort, bis allgemeine Abspannung und endlicher Ekel eintrat. Die Oper in ihrer unnatürlichen, nur auf den gröbsten Sinnenreiz berechneten Gestalt ging an sich selbst und an ihrem eigenen Ueberreiz zu Grunde. Es war ein schon in sich absterbender Feind, gegen den Gottsched schließlich seine Waffen gekehrt hatte. Im Jahre 1742 wurde die letzte Oper dieser Art, Atalante, in Danzig gegeben und Gottsched, der in boshaften Bulletins den immer schlechter werdenden Zustand des Patienten von Zeit zu Zeit annoncirte, konnte endlich mit Genugthuung Mittheilung von seinem tödtlichen Hinscheiden machen.[70])

Trotz all der glänzenden Erfolge Gottscheds haben aber wohl wenige Schriftsteller so wie er wieder die Wandelbarkeit aller Weltgunst und die Eitelkeit menschlicher Erfolge tiefer und schmerzlicher empfunden. Ungeachtet seiner vielfachen Verdienste, steht er in der Geschichte der deutschen Literatur mehr als warnendes Beispiel, denn als geehrter, weithinwirkender Schriftsteller da. Die Achtung und das Ansehen, worin er bei seinen Zeitgenossen stand, machten ihn zuletzt maaßlos eitel und unerträglich eifersüchtig auf die Leistungen Anderer; nur zu bald versuchte er es, die errungene Macht zu mißbrauchen, bedeutendere Talente zu unterdrücken, den erwachenden Genius der deutschen Poesie durch eigene Nüchternheit zurückzudrängen. Er wollte durchaus, ohne daß er selbst wirkliche Dichtertalente besaß, für einen Dichter ersten Ranges gelten und seinen Geschmack, seine Ansichten überall als maaßgebend anerkannt sehen; eigensinnig blieb er bei den Einsichten seiner Jugend stehen und beleidigte und höhnte, was ihnen widersprach. So gerieth er in Krieg und Fehden und in die Hände muthwilliger und rücksichtsloser Gegner, unter denen die Schweizer, Bodmer an der Spitze, die schlimmsten waren. Das Ansehen, das er sich mühsam errungen hatte, mußte er schwinden, seinen Namen lächerlich gemacht und mit Schmach bedeckt, und in den letzten Jahren seines Lebens es sehen, wie sein Einfluß

vernichtet, er selbst vergessen war, ja wie ein neues Geschlecht um ihn empor wuchs, das ohne Rücksicht auf das durch ihn Erworbene und Geschaffene, Bahnen einschlug, die denjenigen, die er vorgezeichnet hatte, vollständig entgegen liefen. Seit 1753, also 13 Jahre vor seinem Tode, hatte er übrigens kluger Weise allen Antheil am Schauspielwesen aufgegeben und jeden Verkehr mit dem Theater abgebrochen.[71]) Noch zu seinen Lebzeiten mußte er Zeuge der Versuche sein, die zur Wiederbelebung des deutschen Singspiels gemacht wurden. Unter der Fluth von dramatischen Dichtungen, welche aus allen Sprachen ins Deutsche übertragen wurden, finden sich hie und da immer wieder einzelne Operntexte; freilich werden sie häufig von den Uebersetzern sogleich zu Schau- und Lustspielen umgemodelt, aber alle hatten doch nicht dieses traurige Schicksal. Obwohl die selbstständige Thätigkeit originaler Dichter gering erscheint gegen das, was durch Uebersetzungen den deutschen Bühnen geboten wird, so begegnet man auch hier immer aufs Neue wieder schüchternen Versuchen, das verpönte Gebiet des Singspiels zu betreten. Das erste Singspiel, mit dem man sich wieder vor die Oeffentlichkeit wagte, gab 1743 die Döbbelin'sche Gesellschaft in Berlin, indem sie das von H. v. Bock aus dem Englischen übersetzte: der Teufel ist los, aufführte; die Vorstellung mißlang aber so vollständig, daß jede Wiederholung unmöglich wurde und Döbbelin für lange Zeit die Lust, Singspiele zu geben, verlor. Die darin vorkommenden Gesänge waren die ursprünglichen englischen Melodieen; sie wurden ohne Begleitung und nur einstimmig vorgetragen.[72]) Glücklicher fiel ein anderer Versuch in Dresden aus; dort gaben die Schüler Biaggio Campagnaris, eines Sängers der Hofcapelle, am 13. Febr. 1747 auf dem kleinen Theater: Doris, von Schürer componirt, ein Singspiel, das auch deßwegen merkwürdig ist, weil darin nur deutsche Sänger auftraten, welche zu den Ersten gehören, die dem deutschen Namen auch nach dieser Richtung hin ehrenvolle Geltung zu verschaffen wußten.[73]) 1748 schrieb Gellert den Text zu der Operette: Das Orakel, aber erst 1771 setzte F. G. Fleischer eine Musik dazu. Bedeutender war J. A. Scheibe's Thusnelde, ein Singspiel in vier Akten, mit einem Vorbericht von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele. Leipzig 1749.

Einige Jahre später versuchte es der Schauspieldirektor Koch in Leipzig, obwohl unter großem Widerspruche Gottscheds, musikalische Zwischenspiele, eine Nachahmung der italienischen Intermezzi, — welche letztere in Deutschland namentlich von Friedrich dem Großen in Berlin

und Potsdam mit Vorliebe gesehen wurden, — zu geben. Diese Zwischenspiele blieben lange Zeit hindurch die einzigen theatralischen Darstellungen, bei welchen sich Musik noch irgendwie betheiligen konnte.[74]) Da es jedoch nicht möglich war, überall die brauchbaren komischen Darsteller zu finden, so sah man sich an andern Orten auf die sogenannten dramatischen und komischen Cantaten beschränkt, die auch dann noch beliebt waren, als die Singspiele bereits wieder in vollem Flor standen. Schon vom alten Sebastian Bach kennt man außer einem Drama per musica: Streit zwischen Phöbus und Pan und einem Gelegenheitsstücke: der zufriedengestellte Aeolus, zwei solcher Werke: Schlendrian mit seiner Tochter Ließgen (Coffe-Cantate) und die neue Obrigkeit (Bauern-Cantate). Der Kapellmeister C. H. Graun in Berlin schrieb etwas Aehnliches: Die Glücksbude des Cupido und auch der allezeit fertige J. Ph. Telemann in Hamburg versäumte nicht, ein zahlreiches Contingent in dieser Musikgattung zu stellen; er componirte die Cantaten: Der Melancholicus, der Weiberorden, und ein musikalisches Drama zwischen Piccolina, Liebhaberin der kleinen und Grandilla, Liebhaberin der großen Mannspersonen; Blondino, Liebhaber des blonden und Bruno, Liebhaber des braunen Frauenzimmers. Fr. G. Fleischer setzte ebenfalls einige Cantaten zum Scherz und zum Vergnügen: 1756 der Podagrist und 1763 der unglückliche Ehemann, der Nachtwächter, die junge Wittwe und der Freier. Derbere Kost bot der Breslauer Organist M. Hofmann in seinen Cantaten zwischen einem Liebhaber, Jäger und Säufer und zwischen Diana, Pluto und Bacchus. 1765 componirte J. A. Scheibe, Gerstenbergs: Ariadne auf Naxos und Ramlers Prokris und Cephalus. C. Ph. F. Bach, 1766: Phyllis und Thyrsis. Außer den angeführten Tonsetzern haben J. A. Hiller, G. Benda, J. F. Reichardt und andere, ganz vortreffliche Werke dieser Gattung geschrieben. Viele dieser Cantaten waren nicht blos für den Concertgebrauch, sondern auch für die Darstellung auf der Bühne geeignet.[75])

Ein weiteres Glied in der Kette der musikalisch-dramatischen Gestaltungen dieser Uebergangsperiode sind die biblischen und geistlichen Cantaten, wie sie namentlich der Magdeburger Musikdirektor J. G. Rolle (1718—1787) zu den Dichtungen der Prediger Patzke (1727—1787)[76]) und Niemeyer setzte; halb im Opern- und halb im Oratorienstyle gehalten, waren sie ebenfalls dramatischer Darstellung

fähig. Wie bei seinem Lehrer Graun herrscht auch bei Rolle das Sanfte und Innige vor. Seine Melodieen sind durchweg edel, seine Modulation ist natürlich, seine Harmonie rein, sein Gesang rührend und meisterhaft.[77])

Auch der 10jährige Mozart betheiligte sich an der Composition eines ähnlichen Werkes: Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes. Marc. 12. v. 30. In dreyen Theilen zur Erwägung vorgestellt von J. A. W. (Gemeinschaftlich mit Ablgasser und M. Haydn 1767 componirt).

Während einer fast 25jährigen Ruhe, die über das deutsche Singspiel verhängt war, hatten sich sowohl die literarischen, als auch die musikalischen Verhältnisse völlig umgestaltet. Zunächst ist es zu rühmen, daß die deutschen Componisten von den Italienern gelernt hatten, vortheilhaft und wirkungsvoll für den Gesang zu schreiben, wie denn überhaupt das Capital, welches die fremden Künstler Deutschland gekostet hatten, von jetzt an wucherische Zinsen zu tragen begann. In der Behandlung des Orchesters erkennt man dieselben Grundsätze, welche auch die der modernen Instrumentation geblieben sind; das Streichquartett wird häufiger vollständig angewendet, füllende und schattirende Blasinstrumente treten zu ihm hinzu. Die Benützung dieser letzteren hängt nicht mehr blos von ihrem zufälligen Vorhandensein ab. Die Posaunen und kunstreichen Trompeter, überhaupt die dominirenden Blechinstrumente, kommen ganz in Abnahme, andere Instrumente, wie die Theorbe, Laute, Gambe, verschwinden vollständig. Die Partituren zeigen die schönste Ordnung und Regelmäßigkeit, und wenn es auch noch als heiligster Grundsatz galt, die Gesangstücke immer dominirend über den Instrumenten zu erhalten und sie höchstens drei- oder vierstimmig mit dem Streichquartett zu begleiten, so benützt doch schon Graun zu seinem Accompagnement einen sorgfältig contrapunktisch behandelten mehrstimmigen Satz. Schritt für Schritt erkämpft sich das Orchester eine selbstständigere Stellung; die nichtssagenden Begleitungsformen werden vermieden und die Sitte, die Ritornelle immer nur stark, das Accompagnement nur ganz leise zu spielen, weicht um die Mitte des Jahrhunderts der Anwendung des Crescendo's und Decrescendo's, wodurch nun auch die Orchesterleistungen Wärme, Leben, Empfindung und Ausdruck erhalten.[78])

Indem wir so die durchgreifendsten Reformen auf musikalischem Gebiete sich vorbereiten sehen, regt sich gleicherweise auch in der Literatur

ein neuer Geist und frisches Leben. Alle Zweige der Dichtung werden eifrig cultivirt, vorzugsweise aber wenden sich die besten Talente der Schaubühne zu. Wie Pilze aus feuchtem Erdreich, so schießen dramatische Dichtungen jeder Gattung allenthalben hervor. Inmitten dieser geistigen Regsamkeit sollte nun auch das Singspiel wieder Beachtung und Pflege finden und aufs Neue erweckt werden. Selbstverständlich konnte man da, wo man es vor Jahren aufgegeben hatte, jetzt nicht wieder beginnen. Man durfte nicht an eine Wiederanknüpfung der alten Verhältnisse denken, man mußte etwas ganz Anderes, noch nicht Dagewesenes zu bringen suchen. Es war dieß keine leichte Aufgabe und das Gelingen derselben mit noch ganz andern Schwierigkeiten verknüpft, als die angestrebte Umgestaltung der deutschen Bühnendichtung überhaupt. Das alte Singspiel war an Aeußerlichkeiten erstickt und zu Grunde gegangen; der Verstand, das Herz, ja sogar das Ohr waren zuletzt nicht mehr in Betracht gezogen worden; nur noch durch den gröbsten Sinnenreiz hatte man zu wirken gesucht; jetzt galt es, Poesie und Musik in die innigste Verbindung zu bringen, jede durch sich selbst und mit der andern verbunden wirken zu lassen, und an das Gemüth und an das Herz des Hörers zunächst sich zu wenden. Dichter, die das ganz richtig erkannten fanden sich wohl, auch an Tonsetzern, die ihre Aufgabe zu erfassen wußten war kein Mangel, das größte Hinderniß ging leider von der Bühne selbst aus. Trotz der allgemeinen Liebhaberei für Schauspiele, gab es doch nur wenige, sehr wenige wirklich gute Schauspieler. Die deutschen Truppen waren immer noch ohne sichere Existenz, die besten derselben stets noch darauf angewiesen, von Ort zu Ort, von Land zu Land umherzuziehen und nicht selten sahen sie sich dabei allen Drangsalen der Armuth und Entbehrung preisgegeben. Wohl gab es einzelne Städte, einzelne Residenzen, wo sie für einige Monate Ruhe finden konnten, wo sie für Augenblicke der drückendsten Noth und Sorge enthoben waren; aber wie rasch verflogen solche Tage des Glückes! So lange die Mode, wie in jener Zeit, eine unwiderstehliche Gewalt auszuüben vermochte, und nur das dem guten Geschmack annehmbar erschien, was von Paris kam, so lange die Fürsten nur dem Gesange ihrer italienischen Sängerinen und Castraten lauschen mochten, so lange war die schlimme Zeit für die deutsche Bühne noch nicht vorüber. Und als nun endlich die Verhältnisse sich etwas besserten, als das Schauspiel durch innere Tüchtigkeit sich Geltung zu verschaffen begann und als man gerade auch wieder für das Singspiel thätig sein

wollte, da zeigte sichs, daß allen diesen zahlreichen Schauspielergesellschaften, auch wenn man mit den bescheidensten Ansprüchen kam, Sänger und Sängerinen vollständig mangelten. Das war nun doppelt schlimm, weil man ja nicht nur den Gottschedianern, sondern auch der italienischen Oper, die bezüglich ihrer Gesangskräfte gerade damals in der höchsten Blüthe stand, gegenüber zu treten hatte. So wenig man im Allgemeinen auch für die Ausländer und für die kostspieligen Hofopern Sympathieen im Volke hatte, die Ueberlegenheit der Welschen im Gesange mußte man unbedingt anerkennen und der gebildete und musikliebende Theil des Publikums stand auch ohne Ausnahme auf ihrer Seite. Selbst da, wo man Gefallen am deutschen Schauspiele fand, wollte man von den ungeschulten, ungebildeten deutschen Sängern nichts wissen, mußte man sich von ihren Leistungen verletzt und zurückgestoßen fühlen. Und doch sollte nicht allein der rohe und ungebildete Theil des Publikums unterhalten, sondern auch der bessere, urtheilsfähige, für ein deutsches Singspiel gewonnen, durch dasselbe befriedigt werden. Ein weiterer Uebelstand war der, daß man eine volksthümliche Musik zu jener Zeit noch gar nicht hatte; der gemeine Mann sang zwar seine ererbten Volksweisen, aber dafür hatte weder der Städter, noch der Hofmann Sinn und Verständniß. Das Volkslied wurde erst 50 Jahre später von Dichtern, Gelehrten und Tonsetzern mit Aufmerksamkeit und Liebe behandelt und ihm dadurch auch der Zutritt in höhere Kreise geebnet. Die einzige Gelegenheit, die der Pflege des allgemeinen Volksgesanges sich eigentlich noch darbot: das geistliche Lied im öffentlichen Gottesdienste, vermochte leider auch keine Wirkung mehr zu üben, denn gerade das Kirchenlied zeigt sich in dieser Zeit ganz ausgeartet und verkümmert; die alten Melodieen waren in Vergessenheit gesunken, neue, arienhafte, verschnörkelte und verzierte alla mode Lieder an ihre Stelle getreten. Eine Musik, allgemein ansprechend, den schlichten Bedürfnissen des Volkes entgegenkommend und doch auch wieder von solch innerem Gehalt und Werth, daß der Musikliebhaber dadurch befriedigt werden konnte, mit kurzen Worten, eine wirklich volksthümliche deutsche Musik, die durch das ganze Land hin eine von Allen verstandene Sprache redete, ein Band um alle Gemüther schlang, mußte erst geschaffen, erdacht, erfunden werden. Und hier nun, als man das Rechte getroffen sah, offenbarte sich in schönster Weise die Anhänglichkeit des Volkes. Es vergingen Jahrzehnte, bis die Sänger singen lernten, es vergingen Jahrzehnte, bis die Bühne aus den ärmlichsten Verhältnissen sich aufzuschwingen

vermochte, aber dennoch haben die schmucklosen, herzinnigen Weisen der ersten Singspiele zum Volke eine unwiderstehliche Sprache gesprochen, und die Gunst des Volkes hat die neue Kunstform gestützt, gepflegt und getragen, bis sie sich auf-, ja über alle Nebenbuhler hinwegschwingen konnte. So ist das lange verachtete und gering geschätzte deutsche Singspiel, in dem alle sieghafte Ueberlegenheit der deutschen Musik wurzelt, als ein ächtes Kind deutschen Geistes und Sinnes zu betrachten und zu verehren.

Als die Aufführungen deutscher Singspiele den Bühnen endlich eine Lebensfrage geworden war, mußten sich die Schauspieler trotz alles innern Widerstrebens zum Singen bequemen. Man rühmt zwar den Deutschen vorzugsweise musikalisches Talent nach, ja man nennt uns sogar ein Volk des Gesanges; wir vermögen auch in den letzten hundert Jahren eine Reihe von Sängern und Sängerinen aufzuzählen, die wir stolz den besten anderer Nationen an die Seite stellen dürfen, aber im Allgemeinen haben wir es doch nur selten weiter als zu tüchtigen Chorsängern gebracht. Unsere Gesang- und Oratorienvereine, ja auch unsere Liedertafeln leisten gewiß Vortreffliches, aber Gott möge uns davor bewahren, diese wackern Choristen — seltene und wenige Ausnahmsfälle abgerechnet, — in Solopartien hören zu müssen. Unsere Ohren sind nicht mehr verwöhnt, wie diejenigen der Musikfreunde vor 90 Jahren und wir sind in unsern Ansprüchen in gesanglicher Beziehung gewiß erstaunlich bescheiden geworden, aber wir müssen uns selbst gestehen, daß wir im Allgemeinen in der Gesangskunst nicht weiter gekommen sind und daß, vom Standpunkte der Kunst aus geurtheilt, vielleicht nirgends schlechter gesungen wird, wie bei uns. Damals, als die ersten deutschen Singspiele wieder aufgeführt wurden, bleibt denn auch die Klage über den jammervollen und abscheulichen Gesang der deutschen Schauspieler Decennien hindurch ein stehender Artikel in allen Bühnenbesprechungen.

Der Schauspieldirektor Koch, der zuerst das deutsche Singspiel zu cultiviren begann und während der Jahre 1766—1775 mit einer, für die damalige Zeit anerkannt vortrefflichen Gesellschaft abwechselnd in Leipzig, Weimar und Berlin spielte, sah sich daher, um sein Personal zum Gesange aufzumuntern, veranlaßt, jedem Mitgliede seiner Truppe, das eine Hauptpartie zu singen hatte, bei der ersten Vorstellung einer Operette einen Louisd'or, bei der zweiten einen Ducaten und bei jeder folgenden zwei Gulden extra zu bezahlen.

Mit Ausnahme einer gut componirten Musik ging aber auch

dem deutschen Singspiele alles ab, was sie zu einem Kampfe mit der italienischen Oper hätte aufmuntern können. Die Locale, mit denen sich die deutschen Gesellschaften begnügen mußten (selbst in den größten Städten Tanzböden, hölzerne Buden, Scheunen), waren im höchsten Grade armselig [79]; die Decorationen und die Garderobe miserabel (letztere oft nur aus Papier gefertigt), das Orchester meist jämmerlich, die Texte leider vielfach noch läppisch und unschön; von den Darstellern haben wir schon vielfach gesprochen und werden auf sie noch zurückkommen müssen. Trotzdem vermochte, noch ehe das Jahrhundert zu Ende ging, das deutsche Singspiel sogar die italienische Oper zu überholen und selbst dem mit ihm aufstrebenden Genossen, dem Schauspiele, der gefährlichste Rival zu werden.

10) Der Charakter des deutschen Singspiels.

Während man von der großen Oper sagen kann, daß sie aus der Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden ist, kann man das Singspiel als eine Verbindung der Musik mit der Comödie ansehen. Das Singspiel oder die Operette ist auch meist von geringerem Umfange als die Oper, die Stoffe dazu sind dem gewöhnlichen Leben entnommen, der Inhalt auf leichte Art verarbeitet, die Charaktere, obwohl sie immer poetisch gehalten sein sollen, solche, wie sie uns nicht selten im Umgange, auf der Straße und in Gesellschaften aufstoßen. Mit Vorsatz dem Erhabenen und Idealen entsagend, ohne jedoch die Idee der Veredlung aufzugeben, bewegt es sich zumeist in einer volksthümlichen, bürgerlichen, ländlichen Sphäre. Musik wechselt gewöhnlich mit Dialogen ab; doch ist dieß gegenüber der Oper kein Unterscheidungsgrund; in der italienischen Operette wird durchaus gesungen. Der Wechsel zwischen Gesang und Sprache, welcher für das Ohr immer unangenehm ist, erfordert das Zusammendrängen aller lyrischen Elemente auf die Musikstücke, wodurch allerdings die Prosa nur noch prosaischer erscheint. Dieses Festhalten am Dialog wird nur durch die schlechte Aussprache unserer Sänger erklärlich, die jedes Verständniß des Textes und also auch vielfach der Handlung bei fortdauerndem Gesange fast unmöglich macht. Ursprünglich, wo das Singspiel mehr ein Lustspiel mit Gesang war, war es Sitte, den Eintritt der Singstücke besonders zu veranlassen durch einen allgemeinen Aufruf zum Gesange oder durch die Mahnung an ein gegebenes Versprechen, etwas vorsingen

zu wollen u. s. w. Allmälig zu größerer Ausbildung der Gesangstücke genöthigt, traten zu den Liedern und Arietten die Ensemblestücke und Finales.

Der Charakter der Operettenmusik ist vor allen Dingen ein volksthümlicher, gefälliger, ansprechender, naiver; halb lustig, halb rührend, fein oder derb komisch, bleibt er vorzugsweise der Freude zugeneigt. Die Handlung soll rasch und lebendig vorwärts schreiten, die Charaktere müssen bestimmt gezeichnet sein; Dichter und Componist dürfen nie aus den Augen verlieren, daß sie für das große Publikum zu arbeiten haben. Ersterer muß mit Leichtigkeit populäre Gestalten erfinden können, letzterer ihnen einen vertraulichen und natürlichen Ausdruck zu geben wissen. Die Operette wurde bald der eigentliche Tummelplatz des Märchenhaften und Wunderbaren — doch nicht im Sinne der spätern Romantik — des Rührenden und Komischen, ein Extract aus Drama, Schauspiel, Comödie und Posse. Ritter und Knappen, Hexen und Kobolde, Feen und Zauberer, Schuster und Barbiere, Doktoren und Apotheker, Narren und Pedanten, Tölpel und Spitzbuben, zärtlich Liebende und weichherzige oder polternde Oheime, gefühlvolle Tanten und zänkische Basen, Vettern, Nichten und Mündel, Bediente, Hausknechte, Bauern und Soldaten, das sind die Personen, welche sie uns vorführt. Immer ein Kind der Zeit, mag dieselbe auch noch so ernst sein, ist sie doch nie ohne heitere und komische Elemente. Da das Komische aber nach Zeit und Ort sich immer verändert zeigt, ja auch der allgemeinen Bildungsstufe des Publikums entsprechen muß, so wird einerseits der oft unbegreifliche Erfolg und anderseits die rasche Vergänglichkeit dieser Werke erklärlich; und da sie sich zumeist unmittelbar an einen gewissen Lebensmoment der Gegenwart, für welche sie gedacht sind, anschließen, und mit der Zeit, der sie als erheiternde und belebende Elemente angehören, aufs Engste verwachsen sind, so ist auch ihre Beurtheilung und Würdigung eine um so schwierigere. Wer sich nicht ganz in das Leben, Fühlen und Denken einer bestimmten Periode eines gewissen Volkes, ja sogar einer Stadt, wo das Werk wirken sollte, so hineingelebt hat, daß er in ihren Verhältnissen sich völlig heimisch fühlt, der wird kaum ein umfassendes und sicheres Urtheil über diese musikalischen Gebilde gewinnen können.

Die große Masse des Publikums hatte sich bald mit ausschließlicher Vorliebe dem Singspiele zugewendet. Wenn gleich ein großer Theil der Zuschauer sich gerne zu Thränen, zu tiefster Erschütterung, zum Staunen, ja bis zum Gefühl des Gruselns gebracht sieht, so vermochten doch alle

die Eigenheiten, welche unterscheidende Merkmale der großen Oper bilden und worin zumeist deren Reiz besteht, — stolze Könige und blutdürstige Tyrannen, Helden und Empörer, große und gewaltige Charaktere, rasende und entfesselte Leidenschaften, pomphafte Aufzüge, Kämpfe und Schlachten u. s. w., — dem Zauber der Operette nicht die Wage zu halten. Scherz und Laune, Witz und Humor, Zärtlichkeit und schalkhafte List, Amors Neckereien und Larifaris Späße, Patriotismus und hausbackene Klugheit, Spuck und Wunder, die weder zu sehr erschrecken, noch zu räthselhaft erscheinen, die Sächelchen und Bestandtheile, aus welchen das Singspiel seine anziehenden und verlockenden Gebilde so anmuthig zusammenzusetzen wußte, blieben immer sieghaft. Dabei darf die Operette sie nicht im Schmutz der Gemeinheit des Lebens herumtreiben; sie soll vielmehr unter allen Umständen und bei allem Scherz, bei aller Heiterkeit, etwas Feines, Säuberliches, Entzückendes, ja Erhebendes und Edles an sich tragen. Was ihr zudem nun noch ganz wesentlich zu Statten kommt, ist die besondere Eigenthümlichkeit der Musik, welche, obwohl sie von Natur aus zum Ausdruck des Fröhlichen, Rührenden und Leidenschaftlichen vorzugsweise geeignet erscheint, doch eben so geschickt ist das Possierliche zu verstärken, dem Lächerlichen größere Schärfe und dem Komischen höhern Reiz zu verleihen, wodurch sie die Wirkungen der Rede, der Geberde und des Tanzes weit zu überbieten vermag. Freilich gehört zu einer richtigen und geeigneten Anwendung der Musik ein feiner Takt und eine geistreiche Handhabung der Mittel. Es hieße den guten Geschmack schmählich verletzen, wollte ein Tonsetzer dadurch komisch wirken, daß er z. B. das Eselsgeschrei oder Aehnliches nachzuahmen versuchte. Die Wirkung des Komischen besteht für ihn in einem witzigen und launigen Contrast des Ernst- und Scherzhaften, in wirklich naiver Schilderung heiter durcheinanderlaufender Gemüthsbewegungen und angenehmer und ergötzender Vorfälle des gewöhnlichen Lebens. Bei all den angeführten Eigenschaften aber erscheint das Singspiel einfach, bescheiden, anspruchlos, einem heitern Gemüthe entquollen, verständlich und volksthümlich und setzt eben so wenig den feinen und subtilen Kunstgeschmack der großen Oper voraus, als es an die Darsteller die höchsten Ansprüche macht.

Leider ist in unserer Zeit die Operettenkomposition fast ganz aus der Mode gekommen. Unsere Tonsetzer wollen nur noch große Opern schreiben, musikalische Dramas voll unergründlicher Originalität, Musterkarten staunenswerther Effekte. Kaum läßt sich einer unserer Meister

einmal herab, selbst wenn er in Wirklichkeit nichts anderes als eine Operette, ein Singspiel geschrieben hätte, sein Werk auch zu so taufen. Freilich gehen den Componisten unserer Tage aber auch die meisten Eigenschaften ab, unter deren Voraussetzung eine gute und gelungene Operette hervorgebracht werden kann: leichte Erfindung, fließende Melodie, natürlicher Gesang, angemessener, ungesuchter und doch origineller Ausdruck und eine gewandte Technik. Hier kann es sich zunächst nicht um Schöpfungen handeln, welche die Unsterblichkeit zum Ziele sich gesteckt haben, ein Abweg, auf den man, sobald man ein größeres Werk unternimmt, gar so leicht geräth, (obwohl damit nicht gesagt ist, daß es nicht auch unsterbliche Singspiele geben kann), hier gilt es nicht die Wunder neuer, ungeahnter Harmonieen zu erschließen und nie dagewesene Accordcombinationen zu ersinnen, hier sind die raffinirten Effekte des Orchesters Nebensache. Die dramatische Musik von heute ist mit seltenen Ausnahmen nur noch ein Erzeugniß der Reflection, der Berechnung, der Anstrengung, im vollsten Sinne des Wortes ein Kind der Schmerzen. Verschwunden sind der bezaubernde Humor, die schalkhafte Laune, die naive Natürlichkeit, das volksthümlich Zündende und Durchschlagende. Eine Folge dieser Originalitätssucht, dieser alles erstickenden Reflection unserer Zeit, ist die große Spärlichkeit in Hervorbringung umfangreicherer Werke, die zudem noch um so schmerzlicher auffällt, weil nur selten eines der wenigen, welche wir hie und da an uns vorübergehen sehen, sich einen durchgreifenden Erfolg zu erringen vermag. Das war allerdings früher anders. Der ächte Operettencomponist, unbekümmert und sorglos täglich neue frohe Weisen den Lüften preisgebend, war im Stande, zahlreiche Werke zu schaffen; der Fluch der Vielschreiberei, mit dem man heute jedes produktive Talent so eilig zu belasten pflegt, wurde nicht vorschnell über jeden ausgesprochen, der rasch arbeitend, sich nicht in ewigen Geburtswehen abquälte und sein Publikum anders als gelangweilt und übersättigt sehen wollte. Kinder ihrer Zeit und nur für sie bestimmt, sind heute die Singspiele, welche unsere Väter noch mit Begeisterung und Entzücken zu erfüllen vermochten, fast spurlos verschwunden und vergessen. Kaum stößt uns eines derselben noch im Clavierauszug oder in einer alten Partitur zufällig einmal auf; noch seltener begegnen wir einem solchen Stücke auf der Bühne wieder, aber abgesehen davon, daß wir, — und es ist ja bei solchen Werken nicht wohl anders möglich — in ihnen Veraltetes finden, so können wir doch diesen für uns fast fabelhaften Meistern unsere Achtung vor ihrem

Wissen und Können nicht versagen und der tüchtige Kern, der in dieser Musik auch für unsere verwöhnten Ansprüche sich noch findet, läßt uns trotz aller Ausstellungen sie nie anhören oder spielen, ohne einen Eindruck zu hinterlassen. Und dann vergleicht man diese Musik von Sonst und Jetzt, wer kann dabei eines Gefühles tiefer Wehmuth sich erwehren? Von vielen Componisten aus der Blüthezeit des deutschen Singspiels lassen sich 20—30, von einzelnen, z. B. von Kauer und W. Müller nahezu an 200 Stücke aufzählen. Welche Gestaltungskraft aber, welche Phantasie, welche Frische des Geistes gehören nicht dazu, um eine solche Anzahl musikalischer Werke schaffen zu können. Bei so massenhafter Productivität kann natürlich der strengste Maßstab an die einzelnen Leistungen nicht angelegt werden, es kann nicht alles gleich vollendet und werthvoll erscheinen, vieles ist leicht und flüchtig gearbeitet, aber fast alle Werke der genannten Tonsetzer bekunden das Talent, die Gewandtheit, ja sogar eine gewisse Genialität derselben; es sei hier nur an den Doktor und Apotheker, das rothe Käppchen, das Donauweibchen, die Teufelsmühle, die Schwestern von Prag, u. s. w. erinnert, soferne diese Behauptung eines Beweises bedürfen sollte. Wenn wir hier Werken und einer Richtung das Wort reden, auf welche unsere gegenwärtigen Componisten mit Geringschätzung, ja mit Verachtung blicken, so mißverstehe man uns nicht. Auch wir sind von der Ueberzeugung durchdrungen, daß die Kunst überhaupt, und die Musik insbesondere, nicht bloß dazu vorhanden sein darf, um nur den Sinnen zu schmeicheln, um flüchtigen Stunden höhern Reiz zu verleihen, um einzig einen Gegenstand des Vergnügens, der Laune, der Mode abzugeben. Nein, ihr eigentlicher Zweck ist ein heiligerer, höherer. Aber vergessen wir dabei nicht, daß neben den erhabensten Bestrebungen die Kunst auch den Beruf hat, zu erheitern, mit Blumen der Freude und des Genusses unser armes Dasein zu schmücken und zu verschönen, unsere Sorgen zu zerstreuen und uns zu neuer Thätigkeit anzuregen und daß, wenn dieselbe so ein Factor edlen Vergnügens wird, sie gewiß nicht den unwichtigsten Theil ihrer Mission erfüllt. Die gütige Vorsehung, indem sie uns die Kunst gab, wollte uns in ihr zugleich eine Trösterin, eine Freudenspenderin, eine erheiternde und anmuthige Genossin unserer Tage zugesellen. Von diesem Gesichtspunkte aus hat auch das deutsche Singspiel seine vollste Berechtigung des Daseins, wie es die Kinder des Frühlings haben und der bunte Schmetterling, der die wenigen Stunden seines Lebens auf ihnen verträumt.

Geben wir aber dieß zu, so ist der erstarrende Frost und die Dürre, welche in unsern Tagen dem Erblühen und dem Entfalten gerade des Singspiels so sehr im Wege stehen, doppelt zu beklagen und es bleibt dringend zu wünschen, daß ein weniger blasirtes, genußfähigeres Publikum und leichter schaffende und weniger anspruchsvolle Tonsetzer als wir sie gegenwärtig haben, bald dem Singspiele ihre vollste Theilnahme zuwenden möchten. Die Texte der Operetten wurden vielfach aus dem Italienischen, Französischen und Englischen übersetzt; nur mit Mühe brachten es die deutschen Schriftsteller dahin in Erfindung und Ausführung zu gleicher Gewandheit und Bühnenkenntniß zu gelangen, wie die Librettodichter anderer Nationen, ja man darf behaupten, daß sie bis heute gegenüber jener noch Schüler geblieben sind. Der Humor der englischen Originale, die leichte Anmuth der französischen und die tolle Lust der italienischen liegt ihnen gleich fern. Was sie selbst erfanden war nur zu oft plump, trivial, unfügsam, unzusammenhängend. Im Ganzen ist die Musik der Singspiele weitaus besser als die Texte; sehr viele der alten Operetten erscheinen uns nur deßwegen so völlig ungenießbar, weil die Worte, die Handlungen, die ganze Erfindung und Anordnung wirklich widerlich dumm erscheinen. Doch das Bedürfniß war da; das Publikum wollte sehen und hören, der Musiker componiren, so griff man nach Allem; es störte keinen Tonsetzer, denselben Text, den vor ihm häufig schon andere bearbeitet hatten, aufs Neue in Musik zu setzen. Wie vielfach wurden nicht die Singspiele von Michaelis, Bretzner, Brandes, Gotter und namentlich die von Göthe componirt und unermüdlich immer wieder mit neuen Weisen geschmückt.

11) Die verschiedenen Formen des Singspiels.

Aus dem einfachen Singspiele entwickelten sich bald verschiedene Formen, als deren namhafteste wir hier aufführen: Die Zauberoper, das Melodrama, das Schauspiel mit Musik, das Liederspiel und die Posse.

Die erste deutsche Zauberoper war: Megära, die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloß, in drei Acten, von Hofner; sie wurde 1774 und sogleich elfmal in kurzer Zeit auf dem deutschen Theater in Berlin gegeben; dieser Erfolg erscheint allerdings unbedeutend gegen denjenigen des Donauweibchens, das 1801 vier Monate lang fast ununterbrochen auf der gleichen Bühne gegeben wurde

und das bis zur Stunde noch gerne gesehen wird. So beliebt während einer geraumen Zeit die Zauberopern auch waren, auf die Dauer konnten sie dem allgemeinen Geschmacke nicht entsprechen. Es hielt gar so schwer, die Zauberoper mit den Forderungen der Vernunft auch nur einigermaßen in Einklang zu bringen und ein bühnengerechtes Libretto zu erfinden und herzustellen, das poetisch schön und doch zugleich auch genießbar für den fortwährend sich läuternden Geschmack war. Sobald der erste Reiz, den Decorationen und Verwandlungen auszuüben vermochten vorüber, und die Späße der lustigen Person abgenützt waren, mußte sich auch das Interesse daran verlieren. Dennoch bleibt es zu bedauern, daß nicht mehr fähige Köpfe diese Gattung des Singspiels cultivirt haben, denn gerade für sie bietet die Musik die reichsten Hülfsmittel und der Gesang als Sprache höherer, ätherischer und zauberischer Wesen vermag am Leichtesten die Gestalt einer wirklichen Rede anzunehmen. Die Gegensätze der Charaktere vermögen in einer andern Oper kaum so herauszutreten als hier. Ein liebender und zärtlicher Ritter und Held, ein drolliger Knappe, eine hingebende Fee und ein finsterer Zauber, Chöre der Geister und Chöre der Bauern oder Burgleute und die musikalische Begleitung all des Spuckes, der sich durch das ganze Stück hinzieht, alles das kann der Phantasie des Tonsetzers, wenn er seine Aufgabe nur zu begreifen und auch poetisch zu bewältigen weiß, hinreichende Nahrung geben. Aber wie schon gesagt, sind die Sujets selten von wirklichem Werthe und Gehalte und der Musik gesellt sich in den erforderlichen Aeußerlichkeiten eine zu gefährliche Genossenschaft, als daß sie nicht selbst in den meisten Fällen jenen weichen und mit ihnen fallen müßte.

Das Melodrama (Monodrama; wenn von zwei Personen ausgeführt: Duodrama) ist eine dramatische Dichtung, in welcher die Rede durch abwechselnd eintretende Musik unterbrochen oder auch begleitet wird. Selten erhebt sich die Declamation der Darstellenden in einzelnen Momenten zu wirklichem Gesange, dagegen wird Chorgesang häufig angewendet. Die Musik, welche die auszudrückenden Gefühle theils vorzubereiten, theils fortzuführen hat, tritt nur in den Pausen und auch da nur in ganz kurzen Sätzen, ähnlich den instrumentalen Begleitungsformen des großen Recitativs ein. Der Inhalt des Melodrams ist meist ernst, leidenschaftlich, tragisch, die Form lyrisch, der Stoff in der Regel aus der Mythologie entlehnt; doch sind mit glücklichem Erfolge auch biblische Gegenstände benützt worden.

Die erste Idee zum Melodrama gab 1768 J. J. Rousseau durch seinen Pygmalion. Diese Arbeit blieb jedoch ohne weitern günstigen Erfolg und ohne besondern Einfluß auf die eigentliche Erfindung und Ausbildung dieser Form in Deutschland, wo man von dem Versuche Rousseau's nur reden gehört, diesen selbst aber nicht näher kennen gelernt hatte.

Das erste deutsche Melodrama componirte der gothaische Kapellmeister G. Benda. Angespornt durch den Beifall, den 1774 das Singspiel Alceste, von Wieland gedichtet, und von Schweitzer in Musik gesetzt, in Gotha fand, sann er auf Mittel, durch ein neues bedeutendes Werk sich auszuzeichnen und auf seine Anregung hin bearbeitete der Schauspieler Brandes, der zugleich dadurch für seine Frau, einer vorzüglichen Darstellerin, eine brillante Parthie zu gewinnen hoffen durfte, Gerstenbergs Ariadne.

Schlichtegroll in seinen Nekrologen, Jahrg. 1795, erzählt in Benda's Biographie die Sache folgendermaßen: „Die Schauspielerin Esther Charlotte Brandes, geb. Koch (1746—1786) in Gotha, hatte kein Talent für den Gesang, aber Benda war ein großer Bewunderer ihrer Declamation und ihres Geberdenspiels. Er sann daher darauf, wie er ihre Kunst als Schauspielerin mit der Kraft der Musik in Verbindung bringen könnte. So entstand in ihm die Idee zu einem Melodrama. Er theilte sie seinen Freunden Engel (der gerade in Gotha war) und Gotter mit, und erfuhr von ihnen, daß J. J. Rousseau vor einigen Jahren in seinem Pygmalion denselben Gedanken, wiewohl nur schwach durchgeführt habe. Aufgemuntert zu einer solchen Arbeit, verfertigte ihm nun Brandes den Text zur Ariadne auf Naxos. Der Werth dieses Textes ist, ästhetisch betrachtet, nicht außerordentlich; aber da die Empfindung darin von dem heitern Erwachen einer glücklichen Geliebten, durch die entstehende Befürchtung der Untreue ihres Liebhabers, durch die Gewißheit davon, die qualvollste Reue, bis hin zu der von einem tobenden Gewitter und Meeresungestüm aufs Höchste getriebenen Angst und Verzweiflung hindurch geführt werden kann, so bietet er dem Componisten einen herrlichen Stoff zu einem brillanten Musikstück dar. Wem, der dieses bezaubernde Werk kennt, treten nicht die lieblichen Gefühle in die Erinnerung, mit denen ihn ehemals dasselbe beglückte! Die hinreißende, an originellen Zügen so reiche Ouvertüre, der glücklichste Ausdruck für alle die Gemüthslagen, die hier vor uns spielen, für das Schmachten der Zärtlichkeit, für die Sehnsucht

der Liebe, für das Schwanken des Zweifels, für Furcht, Angst, Trostlosigkeit — wem hat dieß nicht alles damals die Seele erweicht und die süße Gewalt der Musik über den menschlichen Geist bestätigt."

Benda's Composition fand die günstigste Aufnahme und den lebhaftesten Beifall. In kurzer Zeit machte sie den Weg über alle deutschen Bühnen. Jede bessere Schauspielerin wollte als Ariadne auftreten; eine günstigere Parthie gab es für sie nicht. Alle gleichzeitigen Schriftsteller sind einig im Preise des Werkes. Reichardt in seinem Kunstmagazin, Berlin 1782, spricht sich darüber also aus: „Briefe aus Gotha und Leipzig hatten mir das Erscheinen der Ariadne verkündigt. Da entstanden bei mir allerlei Raisonnements von unnatürlicher, übeltönender Vereinigung der Rede und der Musik, von unzeitiger Unterbrechung der Handlung durch Zwischenspiele, von unbestimmtem, schwankendem Ausdruck, von unvermeidlichen malerischen Spielereien in der Musik, von Flickwerk, unvereinbar zu einem Ganzen u. s. w. Als nun in Berlin Ariadne zum ersten Male gegeben wurde, waren meine Schritte zum Schauspielhause nicht die schnellsten. Die Ouvertüre hub an und nun stellte ich mich in Positur, um zu beobachten; aber schon des Vorhangaufziehens war ich mir, hingerissen durch die unaussprechlich herrliche Ouvertüre, kaum halb bewußt; so war das Stück zu Ende, und ich stand von namenlosen Gefühlen durchdrungen, hin und hergeworfen, meiner selbst unbewußt, wie angezaubert da. Das ging nun auch bei den beiden folgenden Vorstellungen fast eben so. Hinterdrein, da ich's zehn, zwölf Mal gesehen hatte, da beobachtete ich's wohl, daß an jenen Entwürfen, die die Speculation macht, wohl etwas wäre, aber Benda's Genie hat einen solchen Zauber über das Ganze ausgegossen, daß die Wirkung seiner Musik bei jedem Menschen von Gefühl alles Raisonnement bei weitem überstimmt. Selbst Stellen, die mir hernach als tadelhaft erschienen, reißen mich noch oft beim Claviere so hin, daß ich mich aller vorhergegangenen Kritiken schäme." [89])

In Berlin allein, wo die Ariadne am 23. August 1776 zuerst gegeben wurde, erlebte das Stück 36 Aufführungen. Neben solchen glänzenden Erfolgen, fand, wenn auch nicht gerade der musikalische Theil, doch das Stück als solches und die ganze Anlage und Form desselben viele Widersacher. Um ergreifende Wirkungen hervorbringen zu können, muß der Dichter im Melodrama seinen Stoff rein objektiv auffassen; er kann nicht Begebenheiten und Ereignisse, sondern nur Gefühle und Situationen schildern, deren verstärkter Ausdruck dem Componisten über-

lassen bleiben muß; dagegen muß dieser, selbst wenn er über alle Kunstmittel gebieten, den zweckmäßigsten Gebrauch von ihnen machen, sich ganz in seinen Gegenstand versenken könnte und ein geistreicher Seelenmaler im vollsten Sinne des Wortes wäre, bedenken, daß die eigenthümliche Anlage des Melodrams im Grunde doch nur geringe Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu bieten vermag und daß eigentlich die Musik nur die Einförmigkeit des Eindrucks verstärken muß, indem sie durch Töne nur das wiedergeben kann, was schon die Worte ausgedrückt haben; daß man Gefühle darzustellen hat, ohne eine Handlung, durch welche sie bedingt werden, vorzuführen, daß man nur Wirkungen, aber keine Ursachen sieht, und daß der Gang der Empfindungen durch die abwechselnde Declamation und Musik zu sehr unterbrochen wird, mit einem Worte, daß Musik und Rede sich gar leicht störend in den Weg treten und die eine die naturgemäße Entfaltung der andern fortwährend hindert.

Trotz aller der angeführten Einwürfe und offen liegenden Mißstände haben sich immer wieder und zwar viele der bedeutendsten Meister mit der Composition melodramatischer Dichtungen befaßt. Es scheint, daß die Darstellung dieser Art von Seelenmalerei auf alle einen unwiderstehlichen Zauber ausgeübt hat, und daß das Bewußtsein, in Tönen noch mehr als in Worten sagen, noch tiefer und mächtiger durch sie der Seele innerstes Leben versinnlichen, des Menschen Gemüth erschüttern, rühren und ergreifen zu können, als dieß jemals die Sprache allein vermögen wird, immer wieder Veranlassung war, sich in dieser Form zu versuchen. Es ist bekannt, daß auch Mozart, der während seines Aufenthaltes in Mannheim, 1778, die Ariadne hörte, so von diesem Melodrama hingerissen war, daß er nichts sehnlicher wünschte, als sich nur recht bald in einem ähnlichen Werke versuchen zu können; mit Begeisterung ergriff er das Anerbieten des Freiherrn von Gemmingen, die von diesem gedichtete Semiramis in Musik zu setzen. Die Arbeit wurde rasch gefördert, konnte aber in Folge schneller Abreise, in Mannheim nicht mehr vollendet werden und ist nachher leider verloren gegangen. Wir müssen den Verlust eines solchen Meisterwerks aus Mozarts Feder um so mehr beklagen, als er ein selbstständiges Melodram später nicht mehr geschrieben, und nur noch einmal in der Zaide, einer leider nur wenig bekannt gewordenen Oper, Gelegenheit zu einer kurzen melodramatischen Arbeit fand; so beschränkt dem Umfange nach dieselbe auch ist, so zeigt doch der Meister darin, was er in einem größern derartigen Werke hätte leisten können.

Denjenigen, welche so strenge über das Melodrama urtheilen und die Form ganz von der Bühne ausgeschlossen zu sehen wünschen, könnte man entgegenhalten, daß das begleitete Recitativ mit selbstständigen Orchestereinschnitten viele der gemachten Ausstellungen auch zuläßt; aber dem Hörer bietet sich in der Oper nach dem Recitativ als Ruhepunkt ein formal abgeschlossenes Tonstück, was im Melodram, soferne nicht häufiger Chöre einzutreten haben, schmerzlich vermißt wird. Immerhin aber bleibt es bedauerlich, daß unsere Schauspielerinen, die doch so gerne in hervortretenden Rollen und namentlich in Solostücken auftreten, wozu in unserer Zeit die Unmöglichkeit, ein genügendes Ensemble im Schauspiel zu erreichen, so sehr auffordert, so ganz auf die zahlreichen, mitunter herrlichen Werke, welche uns die ältern Melodramendichter und Componisten geboten haben, verzichten mögen. Wenn man auch alle Mängel, die an der Form haften, zugeben muß, und wenn selbst die Stimme des Spottes nicht mit Unrecht behauptet, daß im Melodrama eigentlich nur zwei Künste, die nach dem gleichen Ziele streben, wo sie sich begegnen mit besonderer Artigkeit und unter Complimenten sich Platz machen, so begeht man, die Unvollkommenheit aller menschlichen Dinge, Einrichtungen und Formen ins Auge gefaßt, doch ein Unrecht an vielen herrlichen Schöpfungen, daß man sie so unter dem Schutt und Staub, den die Zeit über ihnen aufgehäuft hat, vermodern läßt und von der Gegenwart, die so arm an tüchtigen, wirksamen Werken für die Bühne, und doch zugleich so unersättlich nach neuen theatralischen Genüssen ist, erscheint es doppelt unbegreiflich, ja unverzeihlich, hier Verzicht zu leisten, wo man nur zuzugreifen, wählen und wiederbeleben dürfte.[81])

In neuerer Zeit hat man das Melodrama meist nur momentan in Opern und Singspielen angewendet und nur selten größere melodramatische Werke geschaffen. Am schönsten hat in dieser Form Auber in der Stummen von Portici Gebrauch gemacht; auch Beethoven und Weber haben sich mit großem Glücke in kürzeren Melodramen versucht.[82])

Das Schauspiel mit Musik gehört in soferne hieher, als es nicht nur gebräuchlich ist, dasselbe mit einer Ouvertüre, mit Märschen, Tänzen und melodramatischen Tonsätzen zu versehen, sondern weil auch häufig Lieder und Chöre darin angebracht sind. Doch tritt die Musik hier nur zufällig, wenn es die Fabel gerade verlangt, hinzu; während sie in der Oper und dem Singspiele als wesentliche Beigabe

der Handlung erscheint. Auch diese Form fand früher zahlreiche Vertreter; in neuerer Zeit, namentlich seit Mendelsohns Vorgang wendet sich ihr wieder regere Theilnahme zu.

Die ersten Versuche, zu Schauspielen und Dramen eine eigene Musik, welche dem Charakter der Stücke entsprach, zu verfertigen, rühren von J. A. Scheibe (1708—1776) her. Als im Jahre 1736 die Neuberin mit ihrer Gesellschaft in Hamburg spielte, componirte er zum Polyeuct und zum Mithridat Ouvertüren und Zwischenacte. Da die Einleitungs- und Entreactmusik in den Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so sollte die Musik, welche am Anfange und während der Zwischenpausen gespielt wird, eigentlich immer mit dem Inhalte der dargestellten Stücke übereinstimmen und also wenigstens jede bessere und bedeutendere Dichtung eine besonders dazu componirte Musik haben. Aber wo sind wir in dieser Beziehung gegenwärtig hingerathen! Selbst an unsern Hofbühnen hören wir nicht selten die jämmerlichste Zwischenactsmusik, eine Musik, die zum aufgeführten Stücke wie die Faust aufs Auge paßt. Menuetten und Polonaisen aus alten abgelagerten Symphonieen, im besten Falle von Pleyel, Kommer, Krommer, Küffner u. s. w.; und nun erst bei kleinen Theatern! Kaum wird einmal zum Eingange die Ouvertüre zu Demofoon von Vogel oder ein ähnliches Stück gespielt und mitten in das ernste, erschütternde Drama hinein ertönen nicht selten lustige Walzer und Polkas. Wahrlich, wenn diese Zwischenactsmusik wegbliebe, das Publikum würde sie nicht vermissen, die Sache selbst nur dadurch gewinnen. Wie ernst Scheibe die Musik zu den Schauspielen behandelt wissen will, darüber spricht er sich in seinem kritischen Musikus, im 67. Stück, umständlich also aus:

„Alle Symphonieen, sagt er, die zu einem Schauspiele verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art Symphonieen, als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödieen und Comödieen unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abtheilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stücks beziehen; die Symphonieen aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit

dem Anfange des folgenden Aufzuges übereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß sein muß."

„Alle Symphonieen zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödieen, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden, oder einer Heldin, der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeuct gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat, so wird man gleich sehen, daß sich keinesweges einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleitet, erfordert auch solche Symphonieen, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit, oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen: so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letzteren Art sind die Trauerspiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind, und mehr Veränderungen der Affecten zeigen."

„Eben so müssen die Comödiesymphonieen überhaupt frei, fließend, und zuweilen auch scherzhaft sein; insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Comödie richten. So wie die Comödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein. Z. E. die Comödieen: der Falke und die beiderseitige Unbeständigkeit, würden ganz andere Symphonieen erfordern, als der verlorne Sohn. So würden sich auch nicht die Symphonieen, die sich zum Geizigen, oder zum Kranken in der Einbildung sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen, oder zum Zerstreuten schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter, diese aber verdrießlicher und ernsthafter sein."

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten, und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der Componist für gut findet. — Die Symphonieen zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im

ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affecten einander allzu sehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. s. w. besorgt werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das Genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Comödie auf eine fröhliche Art endiget, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?" —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen blos allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Nothwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist, und also desto nachdrücklicher in's Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonieen erscheinen. Man muß aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzu gut, wenn man in zwei auf einander folgenden Zwischensymphonieen einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Uebelstand vermeidet."

Nach Scheibe versuchte sich in dieser Musikgattung mit bedeutendem Erfolge J. A. P. Schulz (1740—1800), der um das Jahr 1785 Chöre und Gesänge zur Athalie von Racine schrieb, (sonst ist diese Dichtung noch mehrfach, zuletzt von Mendelssohn componirt worden); J. F. v. Cronegk hat in Olint und Sophronia ein Trauerspiel mit Chören gedichtet, zu der J. W. Hertel (1727—1789) eine Musik fertigte; zur Semiramis componirte J. Fr. Agricola in Berlin (1720—1774) die nöthigen Tonstücke. Mozart schrieb 1780 die Chöre und Zwischenacte zu dem heroischen Drama: Thamos von T. P. v. Gebler;

Beethoven 1808, die zu Göthe's Egmont, 1812 zu den Ruinen von Athen von Kotzebue und 1814 zu König Stephan; auch von Reichardt haben wir vortreffliche Musiken zu Egmont, zu den Kreuzfahrern von Kotzebue und zu Shakespeare's Macbeth, zu welch letzterem Stücke auch Spohr eine Reihe herrlicher Tonsätze schrieb. Höchst bedeutend ist die Musik zu Göthe's Faust vom Fürsten Radziwill; andere Compositionen zu Faust wurden außerdem von Lindpaintner und in neuester Zeit von Pierson mit Glück versucht. Unübertroffen, und mit ewigem Zauber wirkend, ist die Musik zur Preciosa von C M. von Weber. Eigenthümlich die zu dem Schauspiele: Die Hussiten vor Naumburg von Kotzebue; der Dichter ließ nämlich Ouvertüre, Chöre und Märsche von den bedeutendsten Meistern seiner Zeit componiren, so daß also jedes Musikstück einen andern Verfasser hat; nur der alternde J. Haydn hatte seine Theilnahme abgelehnt.[83])

Der Schöpfer des Liederspiels ist J. F. Reichardt. Alle, dem dramatischen Gedichte eingeflochtenen Gesangstücke bestehen nur aus ganz einfachen, oft schon allgemein bekannten (Volks-) Liedern; die Begleitung ist dabei auf wenige Instrumente und das Nothwendigste beschränkt. Reichardt, dieser vortreffliche Liedercomponist, ein denkender Musiker, begabt mit einem feinen Sinn für das Erhabene und Einfache, sah mit Schmerz und Widerwillen, wie im größern Publikum der Ungeschmack an der sogenannten brillanten Setzart der Oper immer mehr um sich griff, wie die Schwierigkeiten der Gesänge für die Ausführung immer halsbrechender wurden und die Instrumentirung immer rauschender und überladener sich gestaltete; oft sann er vergebens über Mittel nach, durch welche eine Umkehr zu rührender und tiefer wirkender Einfachheit möglich werden konnte, bis er endlich in Paris die französischen Vaudevilles sah, an derem oft köstlichem Witze und satyrischem Geiste er sich stets wieder ergötzte. Aehnliches konnte auch in Deutschland zu Stande gebracht werden, nur sollte, da es uns so sehr an witzigen und satyrischen Gesängen fehlt, die ursprüngliche Form nicht wie sie sich vorfand, auf deutschen Boden verpflanzt, sondern dafür die große Masse köstlicher und tiefsinniger Liebeslieder, gemüthlicher Volksweisen und humoristischer Gesellschafts- und Trinklieder benutzt und mit Verständniß dem Schauspiele angepaßt werden. So entstanden die ersten Liederspiele, die einen außerordentlichen Erfolg hatten und vielfältige Nachahmung fanden. Es gelang zwar nicht, durch sie dasjenige zu erreichen, was Reichardt wünschte: das Verdrängen der schlechten

Manieren in der Operncomposition; die Wirkungen waren aber immerhin bedeutend genug, um nicht dem unkünstlerischen Wesen, das in Deutschland in alberner Uebertreibung mit italienischer Art und Weise in der Oper so sehr überhand genommen hatte, wenigstens entgegenzuarbeiten. Reichardts Liederspiele Lieb und Treue und der Jubel erschienen 1800 auf der Bühne; ihnen ließ H. Himmel (1765—1814) 1801 Fröhlichkeit und Schwärmerei von Herklots und 1804 die Fanchon von Kotzebue folgen; letzteres, das wahrhaft enthusiastische Aufnahme fand, wurde eines der beliebtesten Stücke seiner Zeit. Von M. Eberwein haben wir das Liederspiel Leonore von Holtei, von Chr. G. A. Bergt: des Dichters Geburtsfest und Mitgefühl, beide von Treitschke, von Lindpaintner: die Gewalt des Liedes. In jüngster Zeit haben namentlich die Localliederspiele: 's letzte Fensterln, drei Jahre nach dem letzten Fensterln, Musik von J. Lachner, das Versprechen hinterm Herde, Lorle im Schwarzwald, die Zillerthaler u. s. w. Glück gemacht, ebenso von Gumpert: die Lieder des Musikanten. Auch Mendelssohn hat unter dem Titel Liederspiel eine Operette: die Heimkehr aus der Fremde, geschrieben, aber die Gesangspiecen dieses Stückes sind viel zu umfangreich und opernartig, als daß es wirklich unter die Liederspiele zu rangiren wäre.[84])

Leider begnügte man sich mit der von Reichardt angeregten ächt deutschen Form der Liederspiele nicht. Die unerträgliche Uebersetzungswuth, der der Deutsche von jeher gehuldigt hat, und zwar so sehr, daß periodenweise die Originalproduktionen der besten eigenen Schriftsteller und Componisten von den Uebersetzungen völlig überfluthet und erstickt wurden, bemächtigte sich zuletzt doch noch des französischen Vaudeville's, um es fast unverändert auf unsere Bühne zu übersiedeln. Derjenige, welcher zuerst mit Glück sich darin versuchte, war der Berliner Schauspieler und spätere Gastgeber L. Angely (1788—1736); seine Stücke: Die sieben Mädchen in Uniform, die Wiener in Berlin, u. s. f. haben den Weg über alle vaterländischen Bühnen gemacht.

Vergebens aber erwarten wir nach so verschiedenen Anläufen und nachdem so oft und so vieles darüber geschrieben und geredet wurde, noch immer die Entwicklung und Blüthe des ächten deutschen Liederspiels. Weder die faden, witzelnden Erzeugnisse der Berliner Bühne, noch die trivialen, ohnmächtig-schwächlichen der Wiener, beide nur in den schlimmsten Charaktereigenschaften als Kinder einer verkommenen

Theaterperiode sich ähnlich sehend, am wenigsten aber die schmählichen und schändlichen Produkte der pariser Vorstadtbühnen, die man noch immer übersetzt und unsern Bedürfnissen nothdürftig zu accommodiren sucht, werden bessere Zustände herbei zu führen und unser Theater zu heben vermögen. Aber obgleich bisher alle Versuche diesem eingerissenen Unwesen ein Ende zu machen vergebliche waren, so dürfen wir die Hoffnung auf endliche Besserung trotzdem nicht aufgeben und gerade das Liederspiel dürfte es sein, das den meisten und vortheilhaftesten, ja einen wirklich veredelnden Einfluß auszuüben im Stande wäre; dem einfachen, rührenden, tiefergreifenden Gesange, und dem Gemüthlichen und Volksthümlichen in der Musik vermag das deutsche Publikum ohnedem nie zu widerstehen. Dazu ist das Liederspiel diejenige Kunstform, in welcher in gleicher Weise für den Dichter wie für den Tonsetzer noch Erfolge zu erringen sind und zu dessen reicher Bebauung und Cultivirung unsere Zeit um so mehr aufgefordert erscheint, als uns zu großartigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Poesie und Musik hinlänglich begabte und bevorzugte Persönlichkeiten fast vollständig mangeln.

Wie es bis ins 17. Jahrhundert gebräuchlich war, zwischen den Acten ernster Tragödieen und Schauspiele lustige Schwänke aufzuführen, aus denen sich schließlich das Lustspiel entwickelte, so war es auch Sitte, zwischen den Acten großer Opern musikalische Intermezzi's zu geben, aus denen sich endlich die P o s s e gestaltete. Die Anregung dazu kam, wie zur Oper überhaupt, auch dafür aus Italien. Diese Intermezzi standen mit der Oper in keinem Zusammenhange. Zuerst sang man mehrstimmig gesetzte M a d r i g a l e, welche also die Stelle unserer heutigen Entreactmusik vertraten; erst P. F. V a l e n t i n i (um 1650) dichtete und componirte kurze selbstständige Stücke, ganz ähnlich unsern alten Fastnachtsspielen, die nun an die Stelle der Madrigale traten. Dieselben, meist von einer, zweien, oder auch von drei Personen gespielt und gesungen, später gewöhnlich von den Sängern selbst erfunden und musikalisch zusammengestellt, waren zunächst die Vorläufer der komischen Oper. Das wesentlichste und bedeutendste Erforderniß derselben war ein in jeder Beziehung gut gearbeitetes und meisterhaft vorgetragenes Recitativ; aller Erfolg blieb zweifelhaft, wenn damit nicht erreicht werden konnte, was überhaupt erstrebt wurde. Neben ihm wurden in der Folge erst die Arie, das Duett, auch das Terzett angewendet.

Da diese Stücke nur den Zweck hatten die Lachlust rege zu machen und den Zuschauer angenehm zu unterhalten, so hatten Dichter, Com-

ponisten und Darsteller völlig freie Hand, alles so possierlich wie möglich zu machen; nur darf man nicht glauben, daß damals, wie wir es leider gegenwärtig nur zu oft sehen, jeder Scherz gut genug war, um in Anwendung gebracht zu werden. Das Publikum, so wenig anspruchsvoll in Beziehung auf Werth und Gehalt der großen Opern und Prachtstücke, machte gerade die Forderungen eines feinen und veredelten Geschmackes in den Zwischenspielen geltend. Ueberhaupt ist das wahrhaft Lächerliche, das ächt und fein Komische viel schwerer in vollendeter Weise darzustellen, als irgend eine andere ästhetische Seite der Kunst. So sehr im Ganzen die Erfindung dieser Intermezzi den Italienern zur Ehre gereicht, so gerne man derartige Stücke überall sah,[85]) so wenig vermochte man doch den ursprünglichen Geist und den ächt komischen Charakter, den Scherz und Witz, der auch in besserer Gesellschaft sich sehen lassen darf, zu bewahren. Gar bald arteten diese Zwischenspiele völlig aus, und der poetische und musikalische Werth derselben, der ohnedem nie von besonderer Bedeutung war, sank schließlich unter Null.

Was den deutschen Darstellern eine gelungene Ausführung solcher italienischen Intermezzi fast unmöglich machte, das liegt zumeist in der Eigenthümlichkeit unserer Sprache, die für den leichten Vortrag, namentlich des komischen Recitativs fast unbesiegbare Schwerfälligkeiten bietet. Ueberhaupt ist der Vortrag des Recitativs eine Klippe, an welcher unsere besten Sänger und Sängerinen häufig rettungslos scheitern; Verständniß, Einsicht, Nachdenken und Studium für diesen wichtigsten Theil des Gesanges, gehen ihnen in der Regel vollständig ab.

Es ist bereits bemerkt worden, daß schon 1751 Koch in Leipzig den Versuch machte, diese italienischen Zwischenspiele für die deutsche Bühne zu gewinnen; glücklicher wie er, war Laube in Berlin, von welchem von 1777 an zahlreiche derartige Stücke aufgeführt wurden.[86]) Die Cultur der Posse, wie wir sie heute zu sehen gewohnt sind, gehört einer spätern Zeit an.

Noch zweier Gattungen auf dem Gebiete des Singspiels wäre zu gedenken, des Pastoral- oder Hirten- oder Schäferspiels und des Pasticcios, auch Potpourri oder Quodlibet genannt; ersteres aber hat nur eine zu unbedeutende und ephemere Rolle gespielt und ist längst gänzlicher Vergessenheit anheim gefallen, letzteres ist von zu geringem musikalischen Werthe, als daß wir länger dabei verweilen dürften.[87])

12) Das deutsche Singspiel der Hiller'schen Periode.

Während der langen Zeit, in welcher das deutsche Singspiel ganz von der Bühne verschwunden war, hatte sich die Operette in Frankreich vollständig entwickelt und formal ausgebildet. Anmuthige Sujets, eine leichte, liebliche, weder zu tiefe und schwerfaßliche, noch zu seichte, oberflächliche Musik, ein ländlich einfacher, idyllischer Grundzug, der die Handlungen fast durchweg charakterisirt, hatten es bald zum Lieblinge des Publikums gemacht. Man vermag etwas Anmuthigeres, Lieblicheres sich kaum zu denken, als diese seit J. J. Rousseau's devin du village (um 1750) bis zur Revolution entstandenen französischen Singspiele; nichts konnte geeigneter erscheinen, heitere und vergnügte Stunden zu verschaffen, freundlicher und belebender auf das Gemüth zu wirken, als sie. Die reizenden Texte von Sedaine, Favart, Marmontel, Poinsinet und Anseaume und die liebenswürdige Musik dazu von Desaides, Gretry, Monsigny, Philidor, Duni, d'Alayrac, Gaveaux, Bruni und Anderen bezauberten in gleicher Weise.

Neben dieser französischen Operette stand aber auch gleichzeitig in Italien die komische Oper in höchster Blüthe. Goldoni's phantasiereiche Märchen und die wahrhaft sprudelnde, frische Musik der italienischen Meister dieses Zeitraums, eines Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Anfossi, Giuglielmo, Salieri u. s. f., waren das Entzücken aller Musikfreunde. Französische und italienische Weisen begannen wetteifernd um die Gunst des Publikums zu ringen. Sollte daher die deutsche Musik nicht ganz erdrückt und unmöglich gemacht und ihre fernere Existenz gesichert werden, so mußte endlich etwas geschehen, wodurch die deutsche Bühne in den Stand gesetzt wurde, mit der der Ausländer in die Schranken treten zu können.

Wieder war es der strebsame und unermüdliche Theaterdirektor Koch in Leipzig, dem wir die Anregung zu den neuen Versuchen im deutschen Singspiele verdanken. Auf seine Veranlassung hatte Standfuß, Balletgeiger bei seiner Truppe, ein zur Composition komischer Gesänge sehr begabter Musiker, eine Musik zu dem schon 1743 mit so unglücklichem Erfolge von Schönemann gegebenen: Der Teufel ist los, geschrieben; dieses Singspiel wurde denn am 8. Okt. 1752 trotz des heftigen Widerspruchs, den Gottsched dagegen erhob, mit Beifall in Leipzig aufgeführt. Koch hatte bei diesem Streite alle Stimmen für sich, sogar

die der einflußreichsten Persönlichkeiten des Hofes; Gottscheds Ansehen war bereits schon so gesunken, daß er verhöhnt und verspottet endlich das Feld räumen mußte. Standfuß componirte nun noch ein anderes Singspiel: der stolze Bauer Jochem Tröbs oder der vergnügte Bauernstand, das an verschiedenen Orten, namentlich auch in Berlin beifällig aufgenommen wurde. Leider sollte der arme Tonsetzer den Lohn seiner Bemühungen nicht ärndten, denn schon 1756 starb er in den ärmlichsten und traurigsten Verhältnissen in einem Hamburger Spitale. Koch führte 1759 noch einen zweiten Theil von dem obengenannten ersten Singspiele auf: den lustigen Schuster, fand aber nicht die gewünschte Theilnahme dafür; der Text erschien veraltet, die Musik selbst nicht mehr wirkungsvoll genug. Da wandte sich der bedrängte Theaterdirektor mit der Bitte, die Textbücher umzuarbeiten, an den in Leipzig lebenden beliebten Dichter Chr. F. Weiße (1726—1804); J. A. Hiller, ein nicht minder angesehener und äußerst talentvoller Tonsetzer, sollte die Musik von Standfuß verbessern und ergänzen. Beide gingen auf Kochs Ansinnen ein; man behielt von den alten Worten bei was möglich war, Hiller schrieb zu den neuen Versen Weiße's eine treffliche Musik, neben der sich die Arien von Standfuß allerdings ziemlich ärmlich ausnehmen und so ging das neu aufgeputzte alte englische Stück unter dem Titel: die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los, 1764 nun zum dritten Male hinaus vor das Publikum. Die neuen Zuthaten und das unübertrefflich komische und meisterhafte Spiel Kochs verschafften den Vorstellungen desselben einen großen und durchgreifenden Erfolg. Der Theaterdirektor, der nun plötzlich sah, was er an den beiden Männern für Schätze besaß, drängte sie zu immer neuen Arbeiten; Hiller componirte fast alle Jahre wenigstens eine neue Oper, wofür er vom Verleger gewöhnlich volle 50 Thlr. bekam, während dieser 6000 Exemplare drucken ließ und auch verkaufte; der Dichter war mit der Ehre zufrieden, seine Werke bewundert und beklatscht zu sehen. Fast alle Singspiele Hillers wurden Lieblinge des deutschen Volkes, am meisten aber das Singspiel: Die Jagd, 1771 componirt; es erlebte an vielen Orten 40—50 Aufführungen.

In Folge einer Verkettung äußerer Verhältnisse wurde also Hiller, der gewiß daran vorher nie gedacht hatte, der Schöpfer des neuen deutschen Singspiels. Dieser Mann, menschenscheu und hypochondrisch von Natur, krank und mißmuthig, liefert einen recht schlagenden Beweis dafür, daß Gott zur rechten Zeit und Stunde auch immer die

rechte Kraft in Bereitschaft hält, durch die er helfen und wirken kann. In Hiller fand sich Alles vereinigt, was für seine musikalische Mission, sollte sie Erfolg haben, bedingend vorausgesetzt werden mußte. Neben tüchtigem Wissen, feinem Geschmacke und gewandter Handhabung aller technischen Mittel, stund ihm ein unerschöpflicher Born natürlicher, ansprechender, gesangreicher, ja volksthümlicher Melodieen zu Gebote; viele derselben sind wirklich auch beliebte Volksweisen geworden und ist eigentlich von der Erscheinung (seiner ersten Operette an) auch das wiedererwachte Interesse für das deutsche Volkslied zu datiren. Bei aller Einfachheit der von ihm benützten musikalischen Mittel, wußte er doch alle Nüancen der Freude, Lust, Traurigkeit und Klage auf das Glücklichste darzustellen und alle Stimmungen des Gemüths erschöpfend wiederzugeben, und was ihn nun als Componist komischer Singspiele vorzugsweise erfolgreich wirken ließ, das ist sein unwiderstehlicher Humor und eine gewisse derbe Lustigkeit, die er, ohngeachtet er sonst unheilbarer Hypochondrie fast erlag, wunderbar in seiner Gewalt hatte und auf seine Compositionen überzutragen wußte.

Wir wissen bereits, in welch traurigem Zustande, namentlich bezüglich der Gesangskräfte, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die deutsche Bühne sich befand; aber gerade darin lag für das neue Unternehmen der größte Segen. Hätte Hiller in seinen Operetten für tüchtige und kunstfertige Sänger und Sängerinen zu schreiben gehabt, so würde seine Musik ganz anders ausgefallen sein. Er, der ohnedem mit all seinen musikalischen Erinnerungen und mit seinem besten Streben in den Traditionen der italienischen Schule wurzelte, dem die italienischen Opern von H a s s e und G r a u n als unübertreffliche Meisterstücke vorleuchteten, würde uns dann im günstigsten Falle eine italienische Musik mit deutschem Texte, wie es später N a u m a n n that, geboten haben. So aber mußte er all die liebgewonnenen Ideen und Ansichten aufgeben, alles was er wußte und nach der Seite hin, wo zunächst seine Studien lagen, als vollkommen erkannt hatte, zu vergessen suchen und sich wider seinen Willen und, wie er vielleicht auch dachte, wider seine bessere Bestimmung auf liedmäßige und kleine Arietten beschränken, auf Formen, die er fast erst erfinden mußte; glücklicherweise brach sich aber hier sein innerstes und eigentlichstes Wesen, sein ächt deutscher Charakter selbstständige Bahn und dieser Verkettung eigenthümlicher Verhältnisse haben wir denn auch ein von fremden Einflüssen fast ganz unberührtes deutsches Singspiel zu danken. Gerade der Mangel aller

Gesangskräfte war für die naturwüchsige und originelle Entwicklung desselben das größte Glück; nie würde bei bessern Sängern Hiller's Musik das geworden sein, was sie zum Besten des deutschen Singspiels werden mußte, und in keinem Falle würde er gleiches Glück und gleichen Erfolg gehabt haben, wenn er blos ein Nachahmer italienischer Art und Weise geblieben wäre; denn ohngeachtet aller seiner Talente und Studien, all seines Geschickes würde es ihm nie gelungen sein, seine italienischen Vorbilder zu erreichen.

Hiller würdigte die Lage, in der er sich befand, vollkommen richtig, und indem er bedachte, daß sich eben Jedermann in gewisse Verhältnisse fügen muß, war er klug genug, ohne zu großes Widerstreben die Dinge zu nehmen, wie sie sich ihm darboten. Der gesunde Sinn des Volkes, der gewöhnlich das Richtige so sicher herauszufinden weiß und wie der gährende Most alles ausstößt, was ihm nicht geistig angehört, läßt solchen Leistungen, in denen es den Nagel auf den Kopf getroffen sieht, immer bereitwilligst ihr Recht angedeihen und ihr Erfolg muß daher stets ein günstiger sein. Mancher Künstler, der reicher begabt war als Hiller, hat, wenn er bei seinen Arbeiten von einem andern Gesichtspunkte ausging, deßhalb vergebens gearbeitet und es ist augenfällig, wie selten, ja wie nie, wenn die Richtung, welche die Verhältnisse und die Natur vorschreiben, verfehlt wird, auf dem heißesten Ringen und Streben, auf dem angestrengtesten Mühen ein Segen ruht.

Hiller's Operetten flogen förmlich von Bühne zu Bühne; sie wurden der Rettungsanker aller hungernden und verzagenden Comödiantenbanden und wie nach dem Schlage mit dem Stabe des Magiers der frische Quell, so ergoß sich plötzlich ein reicher unversiegbarer Strom frischer deutscher Lieder und ächt nationaler Musik über das ganze Vaterland.[87])

In demselben Jahre, in welchem die Jagd componirt wurde, 1771, schrieb E. W. Wolf, Kapellmeister in Weimar (1735—1792), das Singspiel: das Rosenfest, welches ebenfalls einen bedeutenden Erfolg hatte. Die Compositionen dieses Meisters sind vorzugsweise lieblich, angenehm und durchaus edel empfunden. Es herrscht ein Geist von Solidität, männlichen Ernstes und künstlerischer Würde in ihnen, wodurch wir unwiderstehlich gewonnen werden, wenn wir auch von Genialität gerade wenig bemerken. Rasch nach einander ließ er seinem ersten Werke noch gegen 20 andere Operetten folgen, unter denen die treuen Köhler 1772, die Dorfdeputirten 1773, der Abend im Walde 1774, (sämmtliche

Texte sind von G. E. Heermann), das Gärtnermädchen, das große Loos, besondere Erwähnung verdienen. Von Hiller aufgemuntert unternahm sein Schüler Ch. G. Neefe (1748—1798), ein ebenso unverbesserlicher Hypochondrist wie der Lehrer, 1772, die Composition der komischen Oper: die Apotheke von J. J. Engel. Der Beifall, der ihr ward, eiferte ihn an, auf dem betretenen Wege weiter zu streben und so entstanden nach und nach noch 12 andere Singspiele. Wie sein Meister und viele der noch zu nennenden Tonsetzer, besaß Neefe gerade keine überraschenden Fähigkeiten, aber er ist ein Künstler, dessen Arbeiten von Geschmack, Bildung, Verstand, Talent und gründlichen musikalischen Studien Zeugniß geben; in der Eleganz und Freiheit seiner Melodie und in der Leichtigkeit, mit der er Gewinnendes und doch Edles und Gutes producirt, gemahnt er häufig an Mozart. Dabei war er ein Mann von der strengsten Rechtlichkeit, und beseelt von dem reinsten Wohlwollen für seine Mitmenschen und Mitstrebenden. Besonders interessant ist das von ihm componirte Lustspiel mit Gesang: Die Zigeuner, 1777 von H. F. Möller gedichtet, der Vorläufer von Webers Preciosa; außerdem haben wir von ihm noch: Amors Guckkasten, den Einspruch, Zemire und Azor u. s. w.

Gleichzeitig mit ihm schrieb im fernen Königsberg der st. jur. J. F. Reichardt (1751—1814) die Operetten Hänschen und Gretchen und den häufig auch von Andern componirten Guckkasten Amors von Michaelis. Obgleich diese Werke sehr beifällig aufgenommen wurden, so ahnte doch Niemand, daß aus dem jungen Juristen einer der bedeutendsten Meister seiner Zeit, der einsichtigste und talentvollste Componist der Göthe'schen Dichtungen, der Kapellmeister Friedrichs des Großen und seiner zwei Nachfolger und der größte Liedersänger der Hiller'schen Periode hervorgehen sollte.

1773 componirte der nachmals so fruchtbare C. D. Stegmann in Dresden (1751—1826) den Kaufmann von Smyrna und bald darauf die zu seiner Zeit so sehr beliebten Singspiele: das redende Gemälde, der Deserteur, der Sultan Wampum, die Recruten auf dem Lande, Apollo unter den Hirten, Erwin und Elmire, der Triumph der Liebe, die Roseninsel, Philemon und Baucis.

A. Schweitzer (1737—1787), Musikdirektor bei der Seiler'schen Gesellschaft in Weimar, Gotha und Frankfurt a/M., componirte 1774 die erste große deutsche Oper, Wielands Alceste, eines der bedeu-

tendsten Werke der ganzen Periode. Alle Schöpfungen dieses wackern Tonsetzers (er schrieb gegen 16 Opern und Singspiele, darunter Rosamunde von Wieland und 1777 die Dorfgala) zeichnen sich durch einfache und schöne Melodieen und durch ein tüchtiges und ernstes Streben aus. Der genialste unter den hier zu nennenden Operettencomponisten ist jedoch unstreitig der schon als Erfinder des Melodramas aufgeführte G. Benda (1721—1795). Man kennt zwar nur 11—12 Arbeiten für die Bühne von ihm, aber allen ist der Stempel des Genies aufgedrückt. Seine Singspiele: der Dorfjahrmarkt 1776, Walder 1777, Romeo und Julie 1778, der Holzbauer 1778, Lucas und Bärbchen 1786, das tartarische Gesetz 1787, das Findelkind 1787, Orpheus 1787 u. s. w. sind reich an hohen Schönheiten und herrlichen Effekten und wie seine Melodramen classische Muster in ihrer Gattung. Alle Componisten seiner Zeit haben ihm nachgestrebt, keiner aber hat ihn ganz zu erreichen vermocht. Er war außerdem ein vortrefflicher Clavier- und Violinspieler und ist seiner originellen philosophischen Ansichten und seiner Zerstreutheit wegen, die zu unzähligen heitern Anekdoten Veranlassung gab, allgemein bekannt geworden. Fruchtbarer noch als alle die Vorstehenden war J. André (1741—1799), der Anfangs zum Kaufmanne bestimmt, endlich doch seiner Neigung zur Musik folgte, und im Zeitraume weniger Jahre über 30 Singspiele schrieb, unter denen der Töpfer 1776, das wüthende Heer, der alte Freier, Laura Rosetti, der Barbier von Seviglia, Belmonte und Constanze vorzugsweise bemerkenswerth sind; seine Musik zu Göthe's Erwin und Elmire erlebte in Berlin nach einander 22 Aufführungen; nie hat wieder eine andere Composition Göthe'scher Texte einen ähnlichen Erfolg gehabt. Seinen Tonsätzen ist Fluß und und Anmuth der Melodie, und Kraft und Witz im musikalischen Ausdrucke in hohem Grade eigen.

Hiller, Neefe und André verdienen jedoch nicht allein unsere Anerkennung um ihrer eigenen Compositionen willen; sie waren neben tüchtigen Musikern auch sehr gebildete und nach allen Seiten hin befähigte Männer, die namentlich auch ihren Vers, wie es von einem guten Musikus von Rechts wegen verlangt werden kann und soll, recht ordentlich zu drechseln wußten; ihrem Fleiße und Geschicke verdanken wir eine reiche Anzahl gelungener Uebertragungen italienischer und französischer Operntexte in's Deutsche und die Bekanntschaft mit den besten Werken des Auslandes.[88])

Interessant ist es ferner noch, den musikalischen Charakter der Werke der verschiedenen Componisten, welche wir vorstehend angeführt haben, näher zu betrachten. Hiller, Neefe, Wolf und André kommen nicht über das eigentliche Singspiel hinaus, ihr ganzes Wesen geht darin auf; während bei Benda, Schweitzer und Stegmann schon ein Streben nach größeren Formen sich kund gibt; ersterer mit seinen großen und edlen Gedanken, hat eine entschiedene Neigung, seinen Gebilden mächtigere Breite zu geben, aber gewisse beengende äußere Verhältnisse scheinen ihm hindernd in den Weg gestanden zu haben. Darüber hinaus schwingt sich schon Schweitzer, dessen Alceste mit ihren gewaltigen Recitativen und leidenschaftlichen Arien, sich plötzlich ganz zur Höhe der großen Oper erhebt. Weniger glücklich war Stegmann mit seinen Opern. Keiner aber von den Genannten hat genauer unterschieden was dem Singspiele eigenthümlich und was der großen Oper würdig ist, als Reichardt; daher vermochte er, der eine Reihe von großen Werken für die Berliner Opernbühne, die bedeutendste zu ihrer Zeit, schrieb, in welchen er alle Kunstmittel zu erschöpfen strebt, zugleich Singspiele zu schreiben, die Meisterwerke und in ihrer Art musterhaft waren. Seine Compositionen der Göthe'schen Operetten dürften kaum zu übertreffen sein.

Die Reihe der deutschen Operettencomponisten ist mit den genannten Meistern keineswegs erschöpft. Wer vermöchte sie auch alle aufzuzählen?[89]) In wenigen Jahrzehnten wurden hunderte von Singspielen componirt, hunderte aus dem Französischen und Italienischen übersetzt. Die Neigung und Freude des Publikums an dieser Musikform erscheint in beständiger Zunahme begriffen; doch erreichte bis zum Schlusse des Jahrhunderts die große Productivität ihren Culminationspunkt; wenigstens ist hier die erste glänzende Periode des Singspiels abzuschließen.

Merkwürdig ist es, daß fast alle die genannten Componisten Norddeutsche waren, die ganze Bewegung überhaupt und deren Wachsthum und Gedeihen fast ausschließlich auf Norddeutschland beschränkt blieb. Obwohl fremde Vorbilder auf Dichter und Tonsetzer nicht ohne Einfluß blieben, obwohl noch immer einzelne Componisten ihre theilweise Ausbildung in Italien erhalten hatten und fast allen größern Bühnen, auch in Deutschland noch, Italiener vorgesetzt waren, so muß man doch anerkennen, daß diese auswärtigen Elemente sich nicht in dem Maaße geltend machen konnten, daß dadurch die selbstständige Entwicklung einer ächt deutschen Musik wesentlich beeinträchtigt worden wäre. Alle Werke

dieser Periode offenbaren den eigenthümlichen Humor, Geist und Witz, die gesunde Natürlichkeit und die lebendige Regsamkeit, die den norddeutschen Charakter so sehr auszeichnen. Wie die Componisten, gehören auch fast alle Textdichter — und es zählen darunter die glänzendsten Namen unserer reichen Literatur — dem nördlichen Theile Deutschlands an; wenigstens haben sie dort ihre Studien gemacht und ihre wissenschaftliche Ausbildung empfangen.[90])

Obwohl in sehr vielen der Singspiele dieses Zeitraums ein ernstes und tüchtiges Streben sich kundgibt und unverkennbar zu Tage tritt, so schrieb man doch im Allgemeinen leicht und flüchtig; es war noch die glückliche Zeit für die Tonsetzer, wo man den Gedanken nicht ängstlich abzuwiegen brauchte und wo die Originalitätssucht einer spätern Periode die Produktivität derselben noch nicht beeinträchtigte. Man wollte dem Publikum möglichst viele Abwechslung und häufige Neuigkeiten bieten; Kräfte und Mittel waren ohnedem noch beschränkt; man konnte nicht sehr wählerisch sein; die Zuschauer selbst waren in ihren Forderungen bescheiden und wußten harmlos zu genießen. Wie ließe sich auch sonst auf verhältnißmäßig kleinem Raum und in kurzer Zeit diese Fluth von Produktionen für das Theater erklären; und nun bedenke man, daß zu all diesen heimischen Leistungen noch die massenhaften Uebertragungen fremder Singspiele kamen. Kaum kennen wir noch die Namen der Dichter und Componisten und ihrer zahlreichen Werke, die jener fruchtbaren und lebensfrohen Periode angehören. Leider ist der Geschmack unserer Tage ein zu sehr veränderter, als daß eine Wiedererweckung jener alten Singspiele zu erwarten sein dürfte oder auch nur möglich wäre; wie sich augenblicklich die Theaterzustände entwickelt haben, ist mit Gewißheit vorauszusehen, daß das jetzige Publikum, so wenig gediegenes Kunsturtheil es im Ganzen auch hat, jenen naiven, einfachen, bescheidenen Kindern froher Laune, muthwilligen Scherzes und treuherzigen Gefühlsausdruckes nie einen belebenden und befruchtenden Antheil würde zu schenken vermögen. Dennoch befinden sich einzelne so vortreffliche Werke unter diesen vergessenen Bühnenstücken, daß sie einer Wiederbelebung nicht nur vollkommen würdig wären, sondern gewiß auch die daran gewandte Mühe in vollem Maaße lohnen dürften.

Was zu dem großen Erfolg vieler dieser alten Singspiele so außerordentlich beitrug, das ist das volksthümliche Element, welches sich in ihnen durchweg kundgibt. Es ist hier das Wort volksthümlich weniger in dem Sinne zu nehmen, wie wir es heute zu verstehen gewohnt sind.

Man lehnte sich damals nicht an dasjenige an, was das Volk bereits hatte und kannte, an das Volkslied, — dazu stund man doch der klassischen Periode der italienischen Opernmusik noch zu nahe, und um so weit herabzusteigen, waren die Herren Componisten noch zu stolz, — dafür aber war man bemüht, ihm freundlich entgegenzukommen und einem größern Zuhörerkreis nur durchaus Verständliches und Zugängliches zu bieten. Wie ein Alp hob es sich vom Herzen des deutschen Publikums ab, als es endlich andere als welsche Arien und französische Airs hören und die entsetzliche Odenmusik der vorangegangenen Zeit auf immer auf die Seite legen durfte. Durch dies Bestreben der Tonsetzer, sich angenehm und populär zu machen, erhielt das Volk zu seinen alten Liedern eine Masse neuer Gesänge, die bis zur Stunde beliebte Volkslieder geblieben sind. Von diesem Gesichtspunkte aus läßt sich nun auch die Begeisterung erklären, mit der man diese harmlosen Gebilde der Kunst aufnahm und sich nicht satt an ihnen hören und sehen konnte; das Gemüthsleben der Zeit findet in ihnen den lebendigsten Ausdruck, und diese für uns theilweise auf immer verklungenen Weisen fanden damals in jedem Herzen ein freudiges Echo.

Das Orchester zeigt in dieser Periode in seiner Zusammensetzung ganz die Instrumente, wie sie auch in unserer Zeit noch gebräuchlich sind, nur finden sich selten oder nie Clarinetten, — damals noch neu und verhältnißmäßig wenig verbreitet, — angewendet. Häufig ist das Streichquartett allein, und auch da vielfach nur dreistimmig zum Accompagnement der Arien benützt; ihm gesellen sich zunächst Oboen, Fagotte und Hörner; anstatt der ersten werden auch wohl Flöten gebraucht, die, wenn sie zu jenen hinzutreten, schon eine stattliche Orchestermasse bilden; zu voller Blüthe gelangt der Instrumentenchor, wenn zu den genannten Tonwerkzeugen noch Trompeten und Pauken kommen. Die Anwendung der verschiedenen Instrumente ist eine sehr einfache und auch das vollste Orchester jener Zeit würde für unser, durch massenhafte Besetzung der jetzigen Orchester verwöhntes Ohr, dünn und wenig wirksam erscheinen; doch ist zu bedenken, daß namentlich die Blasinstrumente viel vorzüglicher waren, als wie wir sie heute in den besten Capellen zu hören gewohnt sind. Man war von Seiten der Virtuosen zunächst nur bemüht, den charakteristischen Ton und eine möglichste Schönheit desselben, sowie die sonstigen besondern Eigenthümlichkeiten eines jeden Instrumentes auszubilden und darnach, nicht nach der großen Virtuosität in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, pflegte man

einen Künstler zu beurtheilen. Flötisten, Oboisten, Fagottisten, Hornisten, wie sie von 1750 an, bis zu Anfange dieses Jahrhunderts in den Hofcapellen sich fanden, gehören für uns ins Reich der Fabel. In dem Bestreben, den Blasinstrumenten eine vollständige chromatische Tonleiter zu verschaffen, hat man ihren Charakter nahezu nivellirt und ebenso läßt ihre massenhafte orchestrale Verwendung, das einzelne Instrument nicht mehr so fein wirken wie damals. Die vollendete Ausführung einer Symphonie von Haydn oder Mozart ist deßhalb für die Blasinstrumente unserer Orchester viel schwieriger, als die einer Beethoven'schen; dort ist alles klar, fein und durchsichtig; hier deckt die Tonfülle schon das einzelne Instrument.

Bei all' der Einfachheit, in welcher uns die Partituren dieser Periode erscheinen, sind sie doch nichts weniger als leer oder geistlos. Im Gegentheil, alle sind voll feiner, charakteristischer Züge, und dann wollte man überhaupt mehr durch den gehaltvollen musikalischen Gedanken, als durch äußere Effectmittel wirken; am wenigsten aber durfte man durch Ueberladung und Häufung der Instrumentalkräfte, der Klarheit, Durchsichtigkeit und Verständlichkeit schaden oder gar der Wirkung des Gesanges in den Weg treten wollen; man fühlte damals viel besser als heute, was nur leerer Lärm und was Offenbarung wirklicher Fülle und Kraft war. Zu vollem Glanze und höchster Entwicklung gelangt das Orchester allerdings erst durch Mozart. Es gibt auf dem Gebiete der Orchestermusik nichts Erhabeneres als die Ouvertüre zur Zauberflöte, nichts Glänzenderes und Funkensprühenderes, als die zu Figaro's Hochzeit. Alle Singspiele dieser Periode haben eine selbstständige Orchestereinleitung. Hiller und Wolf schreiben regelmäßig zu jedem Stücke eine Symphonie in drei Sätzen; Benda gibt nur ein Vorspiel, das ohne Unterbrechung in die erste Arie hinüberführt; Neefe, André und Schweitzer leiten ihre Operetten mit einer Ouvertüre ein; dieselbe besteht gewöhnlich aus einem raschen Satze, der manchmal in der Mitte durch ein Andante unterbrochen, oft durch ein Grave oder Largo introduzirt wird. Schweitzer in der Ouvertüre zur Alceste gibt nach dem Muster älterer Meister im Hauptsatze noch eine vollständige Fuge.

Aus den von uns mitgetheilten Ansichten Scheibe's über die Ouvertüre ist es ersichtlich, wie ernst man es im Allgemeinen mit solchen Orchestervorspielen nahm, und wie man bemüht war, dieselben immer dem Charakter und Inhalte des Singspiels, das durch sie eingeleitet werden sollte, entsprechend abzufassen, und in der That trifft man unter

den Ouvertüren jener Zeit viele vortreffliche Werke; ganz vorzüglich sind z. B. die Einleitungssätze zu den Benda'schen Stücken.

Gerade in die letzten Jahrzehnte vor der französischen Revolution fällt die Blüthezeit jener großen und kleinen Höfe, mit denen Deutschland so reich bedacht und belastet war. Es wäre gewiß von Interesse, die sämmtlichen Hofcapellen jener Zeit übersichtlich zusammengestellt zu sehen. Wenn auch das arme Land, das so viele verschwenderische Herren und üppige Hofhaltungen zu ernähren und das arme Volk, das für diese zahllosen Satrapen mit seinem Schweiße und seiner Hände Arbeit zu sorgen hatte, zu beklagen waren, so ist doch anderseits wieder anzuerkennen, daß gerade diese Periode es war, in welcher die Musik die glänzendsten Fortschritte machte und zu höchster Entfaltung sich vorbereitete und gedieh. Man zählt heute kaum noch zwanzig Hofcapellen in Deutschland; vor hundert Jahren gab es mehr als fünf Mal so viele. Während es heute für einen talentvollen Musiker kaum möglich ist, sich eine gesicherte Existenz als Direktor einer Capelle zu verschaffen und nur in seltenen Fällen und durch das Zusammenwirken der vortheilhaftesten Verhältnisse ein vom Glücke begünstigter zu einer so beneideten Stellung sich emporzuarbeiten vermag, war es damals leicht, an die Spitze eines vorzüglichen Orchesters zu gelangen. Nicht nur die regierenden weltlichen und geistlichen Fürsten hatten ihre Capellen und also auch ihre Capellmeister, auch die meisten Prinzen und der reichere Adel besoldeten eine Anzahl von Künstlern und hielten sich wenigstens eine Kammermusik. Wenn nun auch viele der Capellen nicht sehr zahlreich besetzt und, da man ein Bedürfniß nach rauschender und lärmender Musik nicht hatte, die Instrumente oft nur einfach vorhanden waren, so war doch Hunderten von Musikern hier die Gelegenheit geboten, mit Erfolg ihre Bestrebungen gelohnt zu sehen und nach den Mühen und Studien, welchen sie im Interesse ihrer Kunst sich unterzogen hatten, eine gesicherte Existenz finden zu können. Allerdings mag hier wieder eingewendet werden, daß die Capellmitglieder jener Zeit durchweg schlecht bezahlt und ihre Stellungen keine beneidenswerthen gewesen seien; aber diese Hofdienste waren trotzdem nicht so ganz zu verachten; das Leben war noch allenthalben sehr wohlfeil, was zum Hofe gehörte, bildete eigentlich nur eine große Familie; aus Küche und Keller fiel mancher feine Bissen für die Capellisten ab und die Festtage des Hofes waren auch frohe Tage für sie. Heute ist allerdings die Stellung der Hoforchestermitglieder eine äußerlich würdigere geworden, aber trotzdem,

daß die socialen Verhältnisse sich vollständig geändert und sie in Folge davon viele der früheren Vortheile eingebüßt haben, sind sie doch noch immer die am schlechtesten bezahlten Diener des Hofes.

In diesen vielen größeren und kleineren Hof- und Privatcapellen nun saßen durch ganz Deutschland hin zerstreut, behaglich ihrer Kunst und dem Studium und der Uebung ihrer Instrumente lebend, eine Anzahl vortrefflicher Künstler, wie sie wohl nie mehr in solcher Anzahl und Tüchtigkeit je wieder zu finden sein dürften. Wie viele Namen hat die Kunstgeschichte einzuzeichnen vergessen, die eines bleibenden Gedächtnisses würdig gewesen wären, und wie viele Werke, die unsere Beachtung sehr wohl verdienten, sind im Laufe der Zeit und in den heftigen Strömungen und Erschütterungen der stürmischen Tage, welche auf jene friedlichen folgten, für immer spurlos verschwunden. Neben diesen im Ganzen brillanten musikalischen Verhältnissen an den fürstlichen Höfen tritt die Armseligkeit derselben in den Städten, namentlich in den Reichsstädten, um so auffälliger hervor. Hier konnten die zünftigen Raths- und Stadtmusikanten, die Thürmer mit ihren Gesellen und Lehrjungen und die Cantoren mit ihren armselig dotirten Instituten, nur angewiesen auf den untergeordneten Erwerb bei Taufen, Hochzeiten, Leichenbegängnissen und Tanzmusiken, unmöglich gleichen Schritt mit den künstlerischen Leistungen ihrer Collegen an den Höfen halten. Die Klagen über die Produktionen dieser städtischen Musikgesellschaften sind deßhalb auch allgemein und werden von allen Reisenden wiederholt. Wo die Musiker des Raths nicht ausreichten, behalf man sich mit Schülern und Studenten; in den Collegiis musicis oder auf den Kirchenchören strich wohl auch einer der Herrn Kaufleute eine jammervolle Violine oder ein gequältes Violoncell. Der Handelsstand von damals, allerdings zum gebildeten Theil der Bevölkerung zählend, pflegte überhaupt ganz entgegen demjenigen unserer Tage, der die Töne klingender Münzen, den idealen der Muse vorzieht, mit besonderer Vorliebe die Musik. Wo man sich gesellig zusammen fand, wurde musicirt; entweder schaarte man sich um den Flügel oder um das Quartettpult. Uebersehen darf es übrigens nicht werden, daß gerade aus den drückenden und untergeordneten musikalischen Verhältnissen der Städte, viele der tüchtigsten, wackersten und kräftigsten Künstler des Jahrhunderts hervorgegangen sind.

Die Gesangstücke in den ersten Singspielen von Hiller, Neefe und Wolf sind fast durchweg liedartige; man darf es diesen trefflichen

Männern, die mit all ihren Studien und Erinnerungen in den Traditionen der italienischen Opernzeit wurzelten, nicht verübeln, wenn sie hie und da sich fortreißen lassen und in seltenen Fällen auch das Paradepferd der größern Arie zu besteigen suchen. Der Erfolg und die Ausführung solcher Stücke bei den damaligen durchaus unzulänglichen Gesangskräften mag sie immer wieder schnell genug auf den rechten Weg zurückgeführt haben. Benda, dessen Schwester, Nichten und Schwiegertochter zu den besten Sängerinen ihrer Zeit gehörten, muthet den Darstellern seiner Opern schon mehr zu. Schweitzer verlangt schon ganz tüchtige und ausdauernde Sänger; in der schon mehrfach angeführten Oper, hat die Alceste den ersten Act fast allein zu singen; sie kommt dabei gar nicht von der Bühne; Recitative und Arien und zwar nur Stücke von hochtragischem und großartigem Charakter, folgen sich ununterbrochen.

An Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. sind die Singspiele dieser Zeit sehr reich, aber die Formen derselben sind knapp und beschränkt, so daß sie vielfach wie Lieder erscheinen, in deren Vortrag sich eben nur mehrere Personen theilen; da aber, wo diese Ensemblestücke an Umfang gewinnen und wo ihnen wirklich eine dramatische Situation zu Grunde liegt, erheben sie sich zu kleinen Kunstwerken, voller Geist, Witz, Leben und feiner Charakteristik; nur einmal noch stößt uns in dem Singspiele: das Orakel von Fleischer, ein Duett auf, das wie ein vollständiger Canon behandelt ist; eine bereits ganz veraltete Form.

Fast sämmtliche Operetten schließen mit einem Rundgesange, dem sich gewöhnlich ein Chor gesellt; immer liegt ihm eine heitere Weise zu Grunde, in die nöthigenfalls recht wohl das ganze Parterre einstimmen konnte.

13) Das deutsche Singspiel in Wien.

Die musikalische Bewegung, welche sich in Norddeutschland so rasch und reich entwickelt hatte, begann endlich auch im Süden Deutschlands ihre Wirkungen zu äußern. Wenn sich nun durchgreifende Veränderungen hier später erst gestalteten und je nachdem es der Volkscharakter und die Landessitte heischten, das Ueberkommene nach manchen Seiten hin modificirt und andern Verhältnissen angepaßt werden mußte, so hatten doch kaum die frischen Strömungen aus dem Norden ihre anregenden Wirkungen zu äußern begonnen, kaum hatte man von der

verlockenden Frucht, die dießmal im kälteren Klima früher gezeitigt war, gekostet, als man auch mit einem wahren Heißhunger sich der neuen Musikform zuwandte, mit unersättlicher Begier nach immer neuen Musikgenüssen verlangte, und so eine Fluth von Produktionen hervorrief, die alles Vorhergegangene weit übertraf und die in ihrer Rückwirkung zuletzt auch dem Singspiele in Norddeutschland andere Gestalt und Richtung gab.

Man kann im Allgemeinen für Süddeutschland Wien als den Mittelpunkt der musikalischen Bewegung bezeichnen. Hier lebten die meisten und bedeutendsten Tonsetzer, hier fanden sich die glänzendsten Mittel und besten Kräfte vereint, die erfolgreichsten Anregungen gingen von hier aus.

Der Süddeutsche ist genußsüchtiger, sinnlicher, materieller, als der Norddeutsche. Weniger von dem geistigen und innerlichsten Gehalt und Ausdruck eines Kunstwerks erfaßt, ist er befriedigt, wenn ihm durch dasselbe nur die Stunde angenehm verkürzt wird. Aber wie er leichter zu erregen, sinnlichen Eindrücken zugänglicher ist, und lebhafter empfindet, vermag er auch schneller zu produciren und rascher zu arbeiten. Vergleichen wir dasjenige, was auf dem Gebiete des Singspiels von ihm und seinem nördlichen Nachbar geleistet wurde, so sehen wir, daß unter seinen Händen alles noch zwangloser entsteht, weniger Tiefe, geringeren inneren Zusammenhang, minderen poetischen Werth und Gehalt besitzt, aber im Aeußern dennoch glänzender und reizvoller erscheint. Die Texte schon, obwohl bühnengerecht und wirkungsvoll, werden derber und lockerer; sie lassen eine geschickte Mache und dennoch einen weiten Abstand, was ihren Inhalt und ihre ganze Anlage betrifft, erkennen; denn bei allen sonstigen Mängeln offenbaren die Texte der norddeutschen Dichter doch ein gewisses geistiges Streben. Von bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete der Poesie kann bei dem damaligen Zustande der Literatur in Oesterreich, wie in allen übrigen katholischen Ländern, ohnedem nicht die Rede sein; unter den Bühnendichtern dieser Zeit — Schauspielern und Beamten — ragt kaum einer besonders hervor und für den untergeordneten Standpunkt der Textdichtung dürfte der Umstand besonders bezeichnend sein, daß von sehr vielen der beliebtesten Stücke nicht einmal des Verfassers Name bekannt wurde.[91])

In den Wiener Singspielen wird das Zauber- und Spuckhafte bald überwiegend; der handgreiflichste Unsinn, bei dem sich aber die Zuschauer köstlich amüsirten, nimmt in abschreckender Weise überhand; die Nachkommen Hanswursts: Kasperle, Larifari und Staberl fehlen in

keinem Stücke; das Gemüthliche tritt an die Stelle des Geistreichen, die Sprache ist vorherrschend ein Volksdialekt, die feineren Gesellschaftsbilder, die spannenden Verschlingungen der Intrigue, das Idyllische, Graziöse und Anmuthige, welches dem Norddeutschen aus dem französischen Singspiele überkommen war, machen einer handgreiflichen Komik, abenteuerlichen Ritter- und Geistergeschichten, Scenen aus dem gewöhnlichen Leben Platz; das Sinnige wird gemüthlich und trivial, das Ergreifende rührend, das Neckische possenhaft. Der Ernst und die Ruhe des norddeutschen Charakters weichen der sorglosen Fröhlichkeit, dem leichten Sinne, der oberflächlichen Anschauungsweise des österreichischen Naturels. Trotzdem offenbart sich in diesen süddeutschen Bühnenprodukten ein warmes Leben und eine so hinreißende und bezaubernde Sinnlichkeit, daß durch sie, sobald sie erst den Weg nach Norddeutschland gefunden hatten, in kurzer Zeit die früheren Singspiele dort vollständig verdrängt wurden.

Die in Wien schon seit langer Zeit spielenden deutschen Comödianten hatten wohl von jeher Singspiele aufgeführt, insoferne man die so sehr beliebten Haupt- und Staatsactionen und Hanswurstcomödieen, in denen allen Gesänge und Instrumentalstücke vorkamen, in die Categorie der Singspiele hereinziehen darf; aber diese Stücke entbehrten vollständig desjenigen, was man Kunstform nennt; sie waren ohne inneren Zusammenhang, meist roh und zuchtlos, und was die Musik anlangt, standen sie gewiß auf der tiefsten Stufe künstlerischer Gestaltung. Es ist kaum anzunehmen, daß die Musikstücke, welche man in solche Comödieen einlegte, eigens für dieselben componirt waren; man stoppelte aus Gassenhauern, Volksliedern, Resten und Anklängen italienischer und französischer Arien die nöthigen Gesänge, die zudem gewöhnlich ohne Begleitung abgesungen wurden, zusammen. Obwohl wir wissen, daß in den meisten Schau- und Lustspielen der vorgottsched'schen Zeit gesungen wurde, so ist uns doch die Musik zu keiner einzigen Piece aufbewahrt geblieben, aber die auf Titeln und Zetteln hie und da beigefügten Worte, daß die Musik von verschiedenen Componisten sei, lassen mit ziemlicher Gewißheit auf das Wesen derselben in diesen Singspielen schließen. Noch im Jahre 1767 wurde auf der kaiserl. königl. privil. deutschen Schaubühne in Wien: „Die doppelte Verwandlung, eine freye Nachahmung von der bekannten und beliebten komischen Oper: le diable à quatre aufgeführt, in welcher die Worte der Arien nach den Melodeyen lauter lustiger und meistens bekannter Liedchen und Tänze verfasset waren, und

zu welcher Beliebtheit gelangte nicht noch in späterer Zeit das Quodlibet: Rochus Pumpernikel.

Vorläufer der modernen Singspiele waren wie in Hamburg. Berlin, Leipzig und Breslau auch in Wien größere Cantaten, meist derbkomischen Inhalts, hier nur mit ganz erbärmlichen und werthlosen Texten, während dort unter vielem Geringhaltigen, doch auch Witziges und Anmuthiges sich findet. Stücke solcher Art sind z. B. die beiden neuen und extralustigen Tafelstücke, welche Chr. J. Werner, hochfürstl. Esterh. Kapellmeister in Eisenstadt, um das Jahr 1760 in Wien zur Aufführung brachte: Der Wienerische Tandelmarkt und die Bauern-Richter-Wahl.

Einer Erscheinung ganz besonderer Art, damals gerade in höchster Blüthe stehend, muß hier noch mit wenigen Worten gedacht werden; es ist dieß die sogenannte Marionettenoper. Wir sind um so mehr veranlaßt, hier davon zu sprechen, weil einer der größten Tonsetzer der Wiener Schule — J. Haydn — mehrere solcher Opern componirt hat.

Von Puppenspielen haben wir früher bei Gelegenheit der Haupt- und Staatsactionen und bei der Aufzählung jener berüchtigten Banden und Principale, welche von 1650—1750 Deutschland durchzogen, schon gesprochen. Als nach dem Ende des 30jährigen Krieges das deutsche Theater wieder zu neuem Leben zu erwachen begann, kostete es ihm Kampf und Anstrengung genug, um neben den von allen Seiten, aus England, Frankreich, Spanien und Italien hereindringenden und die größern deutschen Städte und Höfe mit ihren kleinen Schauspielern überschwemmenden Marionettenspielen, sich halten zu können. Mit großer Bewunderung erzählen uns alte Berichte aus Frankfurt a/M. von italienischen Marionetten, die dort im Jahre 1657 spielten; in Wien schlug schon 1667 ein gewisser Peter Resonier sein Puppentheater auf, und wenige Jahre später wird von mehreren solchen Theatern auch von Hamburg aus Meldung gethan.[92]) Dort spielte 1705 bereits eine Marionettenoper (auf der Fechtschule am Ellernsteinweg), wo mit großen Figuren und unter lieblichem Gesange die Enthauptung der h. Dorothea und die Geschichte vom verlornen Sohne dargestellt wurde. Diese Spiele waren nach Art der französischen Opera des bamboches, 1674 von La Grillan in Paris erfunden, eingerichtet; die äußerst kunstvoll construirten Figuren vermochten Pantomimen und Gesticulationen sehr natürlich auszuführen und sich leicht auf der Bühne zu bewegen. Hinter den Coulissen oder über der Bühne waren die Sänger aufgestellt, welche

anstatt der Puppen die Gesänge auszuführen hatten. 1737 spielten die französischen Marionetten: les petits comédiens artificiels auf dem niedern Baumhause in Hamburg; sie waren sehr fein und elegant gemacht und agirten und tanzten unter großem Beifalle eines zahlreichen Publikums, das immer wieder in diesen Singspielen sich zusammenfand. 1774 und 75 machte ebendaselbst ein gewisser E. H. Freese mit winzig kleinen mechanischen Holzpuppen sehr viel Glück, er gab den Molière'schen Don Juan als Singspiel.

Der Schneider Reibehand, der badische Hofschauspieler Titus Maas, C. v. Eckenberg, — der starke Mann genannt, Hofcomödiant des Königs von Preußen —, und 50 Jahre später noch Böhm und Schikaneder in Augsburg, spielten mit Marionetten, die überhaupt ihre Existenz bis in die neueste Zeit zu fristen vermochten. Das Glanzstück aller Puppentheater war und blieb bis heute: Dr. Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt, mit Kasperle seinem lustigen Bedienten, das unzählige Male bearbeitet und neu ausstaffirt, immer aufs Neue eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf Jung und Alt ausübte.

Um das Jahr 1773 war ein gewisser B. Pauersbach, Direktor eines Marionettenspiels in Esterhaz und Eisenstadt und für die Vorstellungen desselben, denen auch die fürstliche Familie und die fürstlichen Beamten immer mit Vergnügen beiwohnten, schrieb Haydn eine Anzahl trefflicher Singspiele, die einzigen Marionettenopern, deren Tonsetzer bekannt geworden ist. Haydn componirte 1773: Philemon und Baucis und den Hexenschabbas, letzteres ein Marionettenfest, 1777 Genoveva, 1778 Dido, eine parodirte Marionettenoper, um 1780 die erfüllte Rache oder das in Brand gesteckte Haus (?). Außer 14 italienischen Opern, von denen nur der Ritter Roland für die deutsche Bühne gewonnen wurde, schrieb Haydn nur ein deutsches Singspiel: der krumme Teufel.[93])

Den meisten Erfolg unter allen Bühnenwerken dieser Periode hatten die Singspiele des Herrn Carl Ditters von Dittersdorf (1739—1799). Er brach der deutschen Operette eine ganz neue Bahn. Solch köstliche, übersprudelnde Laune, ein so keckes Ergreifen der Situation, ein so leichtes Gestaltungsvermögen, solche Gewandheit in Handhabung der musikalischen Technik, eine so mit Lust und Freude durchtränkte Musik, solche natürliche und doch anständige Komik, so viel anmuthende Gemüthlichkeit hatte vor ihm noch kein Tonsetzer in seinen Werken zu vereinigen gewußt.

1786 wurde Doktor und Apotheker, Text von Stephani d. J. in Wien zuerst gegeben; die Oper blieb nicht wie so viele andere, selbst die Haydn'schen, auf Oesterreich allein beschränkt, nein, sie flog, von dem ganzen deutschen Publikum mit Beifall und Jubel aufgenommen, von Bühne zu Bühne und wurde sogar in London 36mal hintereinander aufgeführt. In demselben Jahre noch (1786) schrieb er die Operetten: Der Betrug durch Aberglaube und die Liebe im Narrenhause, ihnen folgte 1787 Hieronymus Knicker, und Orpheus der zweite, 1788 das rothe Käppchen, lauter Werke, nicht minder beliebt und gerne gesehen und gehört, wie das erstgenannte. Besonders wußte er auch das Orchester glänzend zu verwenden, ohne dabei aber dem schönen, fließenden, aus der Seele quellenden Gesang irgend wie durch Ueberladung der Begleitung zu benachtheiligen; kurz, frische Natürlichkeit, Leben, Anmuth, und Wahrheit, gepaart mit einer gewissen Freundlichkeit und Popularität, die unmittelbar auf die Empfindung wirken mußten, machten ihn zum Lieblingscomponisten seiner Zeit.[94])

Gleichzeitig mit ihm lebte in Wien ein anderer äußerst beliebter Tonsetzer, der Componist des Donauweibchens, Ferd. Kauer (1751—1831), der nahezu an 200 Singspiele schrieb.[95])

An durchgreifender und nachhaltiger Wirkung, wie an innerem Gehalte und unvergänglichem, bleibendem Werthe seiner Werke übertraf der Heros W. A. Mozart (1756—1791) auch auf dem Gebiete des Singspiels alle seine Vorgänger. Schon 1768 hatte er die einaktige deutsche Operette: Bastien und Bastienne, Text nach dem Französischen von Schachtner, in Wien zur Aufführung gebracht; ihr folgten 1780 die Zaide von demselben Dichter, die aber leider nicht vor das Publikum gelangte und erst in neuerer Zeit bekannt wurde, und 1782 der Triumph des deutschen Singspiels: Belmonte und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail, ein komisches Singspiel in drei Acten von C. F. Bretzner. Mit diesem Werke hatte die Composition des Singspiels seinen Culminationspunkt erreicht. Der Erfolg dieser Tonschöpfung war ein außerordentlicher, ein mächtig und tief wirkender. Auf allen Bühnen kam die Entführung zur Darstellung, überall rief sie denselben Enthusiasmus hervor, 15, 20mal nach einander konnte sie mit steigendem Beifalle gegeben werden. Wie auch die Tonsetzer jener Zeit das Uebergewicht dieser Mozart'schen Operette anerkannten, mag folgende Thatsache beweisen. Als Göthe sich während seiner ersten ita=

lienischen Reise, 1787 längere Zeit in Rom aufhielt, beschloß er seine Singspiele: Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella neu zu bearbeiten. Mit großer Liebe und Sorgfalt begann er das Unternehmen und bald waren die beiden Werke nach dem neuen Plane vollendet und sorgfältig für Componisten und Acteurs eingerichtet. Zunächst sollte sein Freund und Landsmann P. L. Kayser, der ihm bei der Arbeit berathend zur Seite gestanden und bereits eine Symphonie und Lieder und Zwischenspiele zu Egmont componirt hatte, die beiden Singspiele in Musik setzen; aber nach reiflicher Ueberlegung beschloß dieser das Anerbieten des Dichters abzulehnen, da ihm die Ueberzeugung geworden war, daß nach dem Vorgange Mozarts jede andere Singspielcomposition zurückstehen, ja wie eine Schülerarbeit betrachtet werden müßte. Für unsere Zeit, die gewohnt ist flüchtig und absprechend auch über dieses Mozart'sche Meisterwerk abzuurtheilen, — denn die Entführung hat zu wenig Handlung, ein zu geringes dramatisches Interesse, zu lange Arien, zu weit ausgesponnene Duetten, und dann haben Berichte verschiedener Reisenden dargethan, daß die Janitscharenmusik am türkischen Hofe doch ganz anders sei, als hier im Singspiele und daß man ja nicht glauben dürfe, daß hier das Aechte und Rechte getroffen wäre u. s. w.; — mag dessen Erfolg allerdings unbegreiflich erscheinen, aber vergleicht man das Werk selbst mit anderen der gleichen Gattung, so wird man ohne Mühe den ungeheueren Abstand bemerken können, der zwischen ihm und allen Versuchen auf demselben Gebiete sich offenbart. Hier ist alles so edel, würdig, klar, natürlich, tief empfunden und doch wieder so voll Humor und unübertrefflicher Komik, daß wir vergebens nach einem andern Werke suchen und immer darnach suchen werden, das so wie dieses alle Vorzüge in sich zu vereinigen im Stande wäre. Bei der ersten Aufführung dieses Singspiels am 12. Juli 1782 wollte Beifall- und da Capo-Rufen kein Ende nehmen. Das an Schönheiten überreiche Werk übertraf weit die Erwartungen des Publikums, und den hinreißenden neuen Ideen und dem feinen Geschmacke des Tondichters wurde die lebhafteste Anerkennung. Auch die beiden Opern: Der Schauspieldirektor 1786 und die Zauberflöte, 1791, werden auf den Titelblättern alter Clavierauszüge als Singspiele aufgeführt; wir wollen uns jedoch an der Entführung hier genügen lassen und dem letzteren Werke, obwohl es viele der Eigenthümlichkeiten des Singspiels in sich vereinigt, gerne den Rang unter den großen Opern gönnen. Ueber die Vorzüge und den Werth der Mozartschen Werke brauchen wir hier

weiter keine Worte zu verlieren; während mit ganz wenigen und seltenen Ausnahmen alle die beifällig aufgenommenen und vielfach bewunderten Singspiele seiner Zeitgenossen fast spurlos von der Bühne verschwunden sind, ist heute noch die Aufführung eines solchen Singspiels mit Musik vom Herrn Capellmeister W. A. Mozart in Wien ein Fest für alle Freunde der Tonkunst.

Einen äußerst glücklichen Wurf that 1790 P. Wranitzky (1756—1808) mit seinem Oberon, König der Elfen; diese ernst-komische Zauberoper war ein Lieblingsstück unserer Großeltern und hatte einen Erfolg, wie ihn Weber mit seiner in jedem Vergleich herrlicheren, ebenso genannten Oper nie zu erringen vermochte. Von Wranitzky sind noch die Operetten: Der dreifache Liebhaber 1791; die Poststation 1793; Merkur, der Heirathsstifter 1793; das Marokkanische Reich; die gute Mutter 1794; der Schreiner 1799 u. s. w.[96])

Gleichzeitig mit dem Aufblühen des deutschen Singspiels in Wien trieb dasselbe auch an andern Orten reiche Früchte. In Stuttgart war es J. R. Zumsteeg (1760—1802), Schillers Jugendfreund, ein edler, wackrer Meister, voll schwärmerischer Gemüthsinnigkeit, aber gegenwärtig kaum noch genannt und gekannt, der mehrere reizende Opern und Operetten schrieb, unter denen wir hier nur das tartarische Gesetz, Renaud und Armide, den Schuß von Gänsewitz, das Pfauenfest, die Geisterinsel, von Gotter gedichtet, anführen wollen. In München lebte P. Winter (1755—1725), der berühmte Componist des unterbrochenen Opferfestes 1796, (das auch als Singspiel in die Welt hinausgeschickt wurde,) von dem wir die beliebten Stücke: der Bettelstudent, das Hirtenmädchen, Scherz, List und Rache, die Thomasnacht, die Pantoffeln, das Labyrinth, Jery und Bäthely und Andere haben.

Doch wir kehren nach Wien, der Pflanzstätte süddeutscher Operettenmusik zurück. Wieder begegnen wir einem zur Zeit sehr hochgeschätzten Tonsetzer, dem achtungswerthen Freunde Beethovens: J. Schenk (1761—1836), dessen Singspiel: Der Dorfbarbier kaum einem Musikfreunde unbekannt sein dürfte und das in Wien allein über 200 Aufführungen erlebte. Wer hätte nicht über dieses dumme, überaus lustige Stück schon einmal herzlich gelacht, wer ihm nicht einige recht heitere Stunden zu verdanken, wer nicht die originelle, treffliche Musik bewundert? Schenk war, wie alle seine Wiener Collegen, ein sehr fleißiger

Componist; seine Operette: die Weinlese, war Kaiser Josephs Lieblingsstück; nicht minderen Beifall erhielten: Im Finstern ist nicht gut tappen 1791, die Jagd von Weiße 1798 und Andere.[97])

Mit Schenk theilte sich J. Weigl (1766—1846) in die Gunst des Publikums; seine Schweizerfamilie ist noch heute eine Zierde des Repertoirs einer jeden guten Bühne; sie war bahnbrechend und rief eine Masse von Nachahmungen hervor, die sie aber allein überdauert hat. Derjenige, der ihn am Glücklichsten zu copiren wußte und zwar so, daß man beider Werke kaum zu unterscheiden vermag, war A. Gyrowetz (1763—1849), doch sind von seinen 30 Opern und Singspielen nur noch die beiden: Der Augenarzt und Agnes Sorel bekannt.

Bereits beginnen die Melodieen an Frische und Natürlichkeit einzubüßen, dagegen macht sich eine schmachtende Sentimentalität, die aber durchaus nicht unangenehm wirkt und nichts von der krankhaften Blasirtheit hat, durch welche die Sentimentalität der neuern Zeit so widerlich und übersättigend uns erscheint, geltend. Dieser für die damalige Zeit ganz neuen und ungewohnten elegischen und weichen Stimmung hat die Schweizerfamilie namentlich ihre großen Erfolge zu verdanken. Nebenbei verdient noch bemerkt zu werden, daß Weigl und seine übrigen hier genannten Zeitgenossen zu den tüchtigsten und achtungswerthesten Meistern der Wiener Schule zählen.[98])

Der letzte Repräsentant des ächten und guten alten Wiener Humors ist der Volkscomponist Wenzel Müller (1767—1835); überreich an Produktionskraft und in der Zahl seiner Werke nur mit Kauer vergleichbar, erscheint bei ihm noch einmal von jugendlichem Glanze umstrahlt das Wiener Schooskind, der Kasperle; noch einmal hallen die Tempel Thaliens wieder von unaussprechlichem Jubel und erschütterndem Gelächter, während seine Singspiele: die Teufelsmühle 1802, die Schwestern von Prag 1794, das neue Sonntagskind 1794, und Andere aufgeführt werden. Unsere Zeit vermag die ungetrübte Heiterkeit und Lachlust jener Tage nicht mehr zu begreifen; hört man heute von einem Componisten reden, der über 200 Opern und Singspiele geschrieben hat, so pflegt man mitleidig und spöttisch die Achseln zu zucken; aber wer von unsern Meistern vermöchte wohl über ein halbes Jahrhundert hinaus sein Publikum so zu fesseln und mit immer neuen Gaben seiner Muse so an sich zu ketten, wie es der so vielfach gering geschätzte W. Müller im Stande war. Er hat das Seine gethan, ehrlich, redlich; Ehre seinem Andenken.[99]) Doch die Gegen-

wart ist auch eine ganz andere geworden; man wird nie wieder so harmlos froh genießen und empfinden können wie damals. Das hat sich seit der französischen Revolution auf immer geändert, am Auffallendsten und Empfindlichsten aber im lustigen Oesterreich.

14) Das deutsche Singspiel der neuesten Zeit.

So lange Maria Theresia († 1780) in Oesterreich und Friedrich II. († 1786) in Preußen regierten, war das deutsche Singspiel immer noch eine gering geachtete Sache. Vom Hofe und dem eigentlich vornehmen und gebildeten Theile des Publikums wurden nur die großen italienischen Opern und höchstens die italienischen und französischen Operetten frequentirt und der Beachtung werth gehalten. Das deutsche Theater kannte man nur vom Hörensagen; die Nachrichten von seiner immer schönern und reicheren Entwicklung nahm man mit Unglauben, mit spöttischem Nasenrümpfen auf. Nur in kleinen Residenzen, wo die Mittel zu den immer kostspieliger werdenden großen italienischen Opern nicht mehr ausreichen wollten, wie in Gotha, Weimar, Bonn, Mainz, Darmstadt, Ansbach u. s. w., und in größern Handelsstädten, z. B. in Frankfurt a/M., in Leipzig, Hamburg, fand das deutsche Theater eine Zuflucht, genoß es einer aufmunternden Unterstützung und Theilnahme und konnte zu einer edleren, kunstvolleren und würdigeren Entfaltung gelangen. Zu Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts begann aber auch in den großen Residenzstädten für das deutsche Schau- und Singspiel eine bessere Zeit. Joseph II. (reg. 1780—92) trat zuerst als entschiedener Begünstiger der deutschen Bühne auf und gründete schon 1778 im Burgtheater ein deutsches Singspiel; während seiner Regierung gewannen die deutschen Theaterzustände festen Boden in Wien, von ihm unterstützt und bevorzugt, war es dem deutschen Theater möglich, sich inmitten der ohnehin alternden und abgelebten italienischen Opernverhältnisse eine ehrenvolle und geachtete Stellung zu erringen und zu behaupten. In gleicher Weise bedeutend und anerkennungswerth für die deutsche Bühne hatten sich noch bei Lebzeiten des alten Königs in Berlin die Angelegenheiten des deutschen Theaters geändert. Während die große Oper, die er reich bezahlte, von Jahr zu Jahr jämmerlicher wurde und unaufhaltsam ihrem Verfalle entgegeneilte, hob sich die beschränkte, mit Mißständen aller Art kämpfende, gering geachtete deutsche Schaubühne so sehr, daß selbst der König ihr

seine Achtung nicht versagen und schon 1770 der Schauspieldirektor Koch sogar die Bitte wagen konnte, man möge ihm und seiner Gesellschaft den Charakter königlicher Hofschauspieler allergnädigst zu verleihen geruhen. Friedrich Wilhelm II. erhob das deutsche Theater sogleich nach seinem Regierungsantritte zum Nationaltheater und öffnete ihm das bisherige französische Schauspielhaus zu seinen Vorstellungen. Auch hier triumphirte also das deutsche Singspiel schließlich über die italienische Oper und bald tritt sogar der bisher unerhörte Fall ein, daß ein königlicher Hofcapellmeister J. Fr. Reichhardt vorzugsweise für das deutsche Theater componirt.

Das, was Allen unmöglich geschienen hatte, war nun doch erreicht worden; die deutschen Schauspieler hatten endlich singen gelernt und zwar besser, als die Sängerinen und Castraten, welche Italien noch zu senden vermochte. Mehr und mehr verschwinden nun auch die kostspieligen fremden Operngesellschaften aus den deutschen Residenzen; alle bedeutenden Bühnen gehen an deutsche Gesellschaften über; nur hie und da fristet eine italienische Oper ein sieches Dasein, am längsten in München und Dresden; in Berlin und Wien spielen nur zeitweise italienische Truppen. Würden nicht gerade in dem Augenblicke, wo die unter so vielen Sorgen und Mühen der Reife nahe gebrachte Frucht, die, um sie völlig zu zeitigen, nur noch der letzten wärmenden Sonnenstrahlen bedurfte, die Kriege der französischen Revolution und Kaiserzeit, die bis 1815 so erdrückend auf Deutschland lasteten, ausgebrochen sein, wodurch die Geldmittel, mit denen man bisher das Theater und die Künste überhaupt zu unterstützen gewohnt war, ganz andere Verwendung fanden, die deutschen Bühnenverhältnisse würden sich noch viel bedeutender und großartiger entwickelt haben.

Als man in Deutschland nach dem Frieden die frühere Thätigkeit und die alten Vergnügungen wieder aufnehmen konnte, war auch eine neue Zeit für das Theater, für die Dichtung und Composition gekommen. Wir sehen hier ganz dasselbe sich wiederholen, was nach dem dreißigjährigen Kriege schon so auffällig hervortrat; ein anderer Geist, ein anderes Streben, ein Hinüberdrängen in Bahnen spricht sich von da an in allen Werken aus, so daß sich füglich eine neue Periode auch in der Entwicklung des deutschen Singspiels mit dem zweiten Decennium unseres Jahrhunderts beginnen läßt. Leider aber müssen wir die Beobachtung machen, daß die goldene Zeit der alten Operetten vorüber ist. Die gewaltigen Fortschritte auf dem Gebiete der Instrumental-

Musik und seit Beethoven das vorwiegende Interesse dafür, dann die Einwirkungen der großen Mozart'schen Opern und der hinreißenden und herrlichen Werke von Cherubini, Mehul und Boieldieu auf alle Schöpfungen für die Opernbühne machen sich zu bemerklich; dasjenige, was unsere Großeltern bei ihren bescheidenen Wünschen und Anschauungen so sehr erfreut, entzückt und vergnügt hatte, weicht den gesteigerten, leider oft maßlosen Anforderungen der Enkel; die kleine Form des Singspiels erscheint ihnen unbedeutend und die einfache, harmlose Operette vermag sie nicht mehr zu befriedigen; das Kind enger und beschränkter Umgebungen, bisher nur heimisch und großgezogen in Bretterbuden oder andern unzureichenden Räumen, tritt nach seiner Uebersiedlung auf die großen Theater in ganz andere Verhältnisse und nachdem es nun alle die bedeutenden Hilfsquellen, die ihm hier zu Gebote stehen, ungescheut benützen kann, muß es dabei selbst ein anderes werden. Die bisherige knappe Form dehnt sich aus, die Benennungen Singspiel und Operette verschwinden, die großen romantischen, lyrischen, komischen Opern treten an ihre Stelle. Es ist ein eigenthümliches Verhängniß, wie mit dem Beginne des Reichthums unsere Forderungen nach unwesentlichen Dingen sich fortwährend steigern und wie leicht wir dadurch dem Einfachen und Natürlichen so ganz entfremdet werden können, daß wir zuletzt nur noch an Aeußerlichkeiten unser Herz hängen und so den Sinn für wirklichen und ungetrübten Genuß, für das wahrhaft Schöne, Rührende und Erhabene, die freie Thätigkeit der Phantasie ganz verlieren.

Die Wiener Zauberopern schon machten einen ungeheuren Apparat nöthig; von da an ist bereits ein gewaltsames Hereindrängen von scenischen Pomp bemerkbar; die darauf folgenden romantischen Opern konnten davon nichts entbehren und setzten nur immer Neues hinzu und wie hat sich auch da wieder Alles von Jahr zu Jahr immer mehr ins Unendliche verloren; denken wir nur an Weber's Freischütz und an die Wolfsschlucht darin; wie sahen wir sie in unserer Jugend und wie sind die Decorationskünste seither gewachsen und wie haben sie die Musik förmlich erdrückt, so daß man heute nur noch sieht und staunt, die Tonsätze aber unbemerkt vorüberrauschen läßt. In jeder Periode kennzeichnet sich der Verfall der Bühnendichtung durch das übermächtige Platzgreifen von Dingen, die im Grunde nicht zur Sache gehören und wohl entbehrt werden könnten, die sich aber schließlich in den Vordergrund drängen und zur Hauptsache werden. In früheren

Zeiten brachte man eine Masse von Personen auf die Bühne, dann erstickte jedes frische Aufleben der Poesie und Musik an den Flugwerken, Festzügen und Balleten und heute sind es die Costüme, Decorationen und Orchestereffekte, an denen unsere Oper zu Grunde zu gehen droht.

Gleichwie die Composition deutscher großer Opern in den letzten Jahrzeheuten des vorigen Jahrhunderts bereits beginnt und erst nach der Uebersiedlung des deutschen Theaters auf große Bühnen endlich überwiegend wird, so reichen auch einzelne Erscheinungen auf dem Gebiete der Operettencomposition bis in die neuere Zeit herüber; ja einer unserer beliebtesten und talentvollsten Componisten, G. Alb. Lortzing (1803—1851), hat im Grunde nur Singspiele geschrieben, obgleich er alle seine Werke auch Opern heißt, mit Ausnahme des seiner Zeit so gerne gesehenen Singspiels: der Pole und sein Kind, das er selbst als Liederspiel bezeichnet.[100])

Während auch in dieser Periode in Wien einzelne Tonsetzer noch immer eine ungewöhnliche Produktivität entwickelten, wie z. B. J. von Seyfried und Ad. Müller und überhaupt die Wiener Schule durch große Regsamkeit und ansprechende, aber leichte Arbeit sich hervorthut, steigerte sich auch, unabhängig von dieser Richtung, die Leistungsfähigkeit auf dem Gebiete des Singspiels im nördlichen Deutschland wieder und hier war nun Berlin der Mittelpunkt der Bewegung. B. A. Weber, G. B. Bierey, C. Blum, sind die fruchtbarsten Tonsetzer dieses Kreises. Wie schon in den älteren Singspielen, spricht sich auch jetzt wieder ein gewisser Ernst, eine größere Tiefe und achtungswerthe Solidität selbst in diesen anmuthenden Tonwerken aus. Es kann bei dem Uebergewichte, welches die große Oper allmälig gewinnt, nicht fehlen, daß auch in den Formen das Singspiels und in der Anlage der Musikstücke eine größere Ausdehnung und Breite, in der Anwendung der Instrumentalmittel eine größere Sorgfalt, Mannigfaltigkeit und Massenhaftigkeit sich kund geben, ja endlich sogar in einer Weise Platz greifen, daß die Operette und die Oper wesentliche, äußerliche musikalische Unterscheidungszeichen kaum mehr darbieten nnd nur der Inhalt und der Geist des Stückes selbst eine Scheidung noch möglich machen und wenigstens die Benennung Operette oder Singspiel hie und da noch in Anwendung zu bringen gestatten. In den dreißiger Jahren verschwinden aber auch diese Namen und mit ihnen auch so ziemlich die Sache, welche durch sie bezeichnet wurde, fast vollständig aus dem Gebrauch, so daß wir, mit ganz wenigen Ausnahmen, welche im Laufe

der letzten 30 Jahre hie und da gegeben wurden, jetzt nur noch Opern haben.

Leider reicht aber dasjenige, was uns auf diesem Felde geboten wird, selbst den sehr zweifelhaften Erfolg der meisten Opern der neuern Zeit gar nicht in Anschlag gebracht, nicht hin, um den Bedarf unserer Bühnen zu decken. So mußten wir es erleben, daß Jahrzehnte hindurch unsere Theater wieder blos mit Werken ausländischer Tonsetzer sich zu nähren suchten; zu den italienischen Namen Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, und zu den französischen Auber, Halevy, Adam, gesellten sich zuletzt noch ein englischer, Balfe, und ein flämischer, Gounod. Nur mit größter Mühe war und ist es unsern heimischen Tonsetzern möglich, eigene Werke zur Aufführung zu bringen und verhältnißmäßig nur selten begegnen wir den Namen Spohr, Marschner, Taubert, Kreutzer, Gläser, Lindpaintner, Lachner, wenn wir das Repertoire der letzten Decennien durchgehen; am glücklichsten unter den Componisten der romantischen Schule war immer noch K. M. v. Weber, dessen Freischütz ein erklärter Liebling des deutschen Publikums bis zur Stunde geblieben ist.

Die Werke so vieler Tonsetzer der neuern Zeit scheitern nur zu häufig an dem Trachten und Ringen nach Originalität und an dem Haschen und Streben nach rasch sich abnützenden Effekten. Die Vertreter dieser Originalitäts- und Effektensucht, überhaupt der ganzen neuen Richtung, Meyerbeer und R. Wagner, scheinen jedoch ihr Combinationsvermögen und ihre Mittel endlich erschöpft zu haben, wenigstens ist kaum anzunehmen, daß nach der Wallfahrt nach Ploermel und nach Tristan und Isolde, die Sache noch weiter getrieben werden könnte. Wenn Werke, wie die genannten, inmitten der auffallenden Blasirtheit und Verkommenheit unserer Zeit noch eine gewisse Zugkraft zu äußern vermögen, so kann dieß unser Urtheil nicht ändern, unsere Ansicht nicht umstimmen; dasjenige, wonach man allgemein verlangt, wird uns in ihnen nie geboten werden. Ueberall spricht sich ein Bedürfniß nach heitern, nicht durch Raffinement ungenießbar gewordenen Erzeugnissen der musikalischen Muse, wie sie frühere Perioden aufzuweisen hatten, wieder aus. Unsere Opernzustände, vollständig auf die Spitze getrieben, in allen Reizungen und Effekten abgenützt, lassen kaum ein Weiterschreiten auf diesem Pfade zu; viele Erfahrungen der jüngsten Zeit deuten auf eine nothwendige, unabweisbare Umkehr hin. Mit einem bloßen Zurückgreifen zu den Werken älterer Meister aber ist es allein nicht gethan; bei all ihrer Vortrefflichkeit und trotz aller Wirkung, die

sie in der Periode auszuüben vermochten, für die sie bestimmt waren, ist zu Vieles an ihnen veraltet, bedürfte zu Vieles einer Umgestaltung, nur Weniges würde heute noch den gewünschten Erfolg zu erzielen vermögen; somit wäre also durch sie die Lücke nicht auszufüllen, die in unsern Bühnenbedürfnissen bisher noch offen erscheint. Mit Umarbeitungen älterer Werke ist es zudem eine gewagte und bedenkliche Sache. Wenn die Operette ein Spiegelbild ihrer Zeit von je war und für die Zukunft auch bleiben soll, so muß sie für unsere Tage neu geschaffen werden. Gegenüber der Sorge, dem Ernste, der Grämlichkeit, dem erstickenden Materialismus der Gegenwart ist aber die Regeneration des Singspiels eine nichts weniger als gleichgiltige Sache. Das Herz hat ein dringendes Bedürfniß, herein in die Noth und das Elend des Lebens die Töne der Freude, des Glückes, der Lust erklingen zu hören; indem wir das deutsche Singspiel länger entbehren, entbehren wir zugleich einen Faktor des edelsten und anregendsten Vergnügens. Wir wollen genießen und der schönsten Göttergaben froh werden. Möchten doch unsere Tonsetzer dieß beherzigen, dem allgemeinen Verlangen entgegenkommen und einem heitern und ansprechenden Genre sich mehr zuwenden. Dadurch soll und darf ein ernstes Streben, Tiefe und Gemüthsinnigkeit nicht ausgeschlossen, und nur das über Bord geworfen werden, was wie ein erstickender Alp auf allen neuen Schöpfungen liegt: das Haschen nach Effekt, die offen sich kundgebende Sucht nach Originalität. Man merkt zu sehr die Absicht, und man wird verstimmt. Mit dem Ernste, der den Künstler bei seinen Arbeiten stets beseelen und aus ihnen uns entgegentreten muß, soll immer auch die Anmuth, die Grazie, die höchste Schönheit Hand in Hand gehen; nur was leicht sich von den Fesseln der Erde löst, vermag sich himmelan zu schwingen. Wir haben für alle unsere musikalischen Bestrebungen ein verklärtes Vorbild — Mozart; ringen wir ihm nach, suchen wir Vollendetes zu leisten, wie er. Nur dann, wenn man nicht nur das Tiefe und Gehaltvolle, sondern auch das Reizende und sinnlich Anregende anstrebt, wird man die Anerkennung und den Dank des Publikums zu erringen vermögen und Zeit und Kraft nicht an ungeheuerlichen Werken vergeuden, die weder Erfolg noch Dauer haben können, und von denen sich der Geschmack nachgerade mit offenbarer Unlust abkehrt.

In jüngster Zeit ist namentlich die Posse beliebt geworden, aber wirklich Erquickendes wurde in diesem Genre bisher nicht geboten;

gehen dergleichen Stücke von Wien aus, so überwiegt gewöhnlich das Zweideutige, kommen sie uns von Berlin zu, so sind die Witzeleien über politische und sociale Verhältnisse vorherrschend. In beiden Fällen gleichen sich diese Produkte einer in Verkommenheit und Zersetzung befindlichen Gesellschaft, deren Auflösung sie nur fördern helfen, in Gemeinheit, Unsittlichkeit, Niederträchtigkeit, Fadheit und Geistlosigkeit. Der Mangel an guten Bühnenstücken der leichteren und ansprechenderen Gattung hat unsere Direktionen immer wieder veranlaßt, zu Uebersetzungen ihre Zuflucht zu nehmen. In neuester Zeit sind es besonders die Operetten von Offenbach, die häufig aufgeführt werden. Sind nun aber die oben geschilderten Possen oft nichts als schlechte Nachahmungen schmutziger französischer Vaudeville's, die jeden Menschen, dessen sittliches und ästhetisches Gefühl nicht ganz erstickt ist, anekeln müssen, so wähnt man sich unwillkürlich bei dem Anhören dieser Operetten in die Zeit des Nürnberger „Balwirers" Folz zurückversetzt. Es ist nicht zu läugnen, diese Sachen von Monsieur Offenbach sind geschickt gemacht; das äußerste Raffinement ist von Seite des Librettofabrikanten, wie des Musikers aufgeboten, um zu blenden und zu fesseln; aber diese Erzeugnisse einer verderbten, corrumpirten Zeit, voller Frivolität, Unsittlichkeit und Obscönität, ohne eine Spur einer höhern Idee, nur darauf berechnet, die abgestumpften Sinne eines lüsternen und blasirten Theaterpublikums des modernen Sodom zu kitzeln, nur um so verderblicher in ihrer Wirkung, je bezaubernder sie sich darstellen, müssen nothwendig den Zersetzungsprozeß, in welchem unsere Theaterverhältnisse leider seit langer Zeit begriffen sind, nur beschleunigen. Es ist uns, während wir in den letzten Jahren durch vorliegendes Buch veranlaßt so viele Klavierauszüge und Partituren durchgegangen haben, manche Arie, manches Lied vorgekommen, wodurch nicht die Kunst, wohl aber die Anzahl der Gassenhauer bereichert wurde, wir haben sehr viel Oberflächliches, Gewöhnliches und Geistloses gefunden, aber wir trafen doch immer wieder unter dem Unkraut manches Weizenkorn gesät und meist der guten Früchte mehr als der schlechten; aber eine Musik, der der Stempel der Gemeinheit und Niederträchtigkeit so aufgedrückt wäre, wie dieser Offenbachischen, Musikstücke, die in Wirklichkeit nichts Anderes sind als widerliche musikalische Zoten, haben wir nirgends so überwiegend gefunden wie hier. Mit Bedauern muß man es aussprechen, daß der sonst so gesunde Sinn und das richtige Gefühl des deutschen Publikums nicht entschieden und stark genug ist, um mit der Energie des Ekels solchen Ge-

meinheiten auf immer den Rücken zu kehren. Derartige Stücke, fortwährend aufs Neue aufgeführt, sind nicht nur verderblich und demoralisirend für den großen Haufen, sondern auch für die Darsteller, die fortwährend im Schmutz dieser Machwerke zu waten haben. Der Himmel bewahre uns ferner vor diesen französischen Geschenken, vor diesen Erzeugnissen einer musikalischen Grisettenliteratur und vor diesen Beiträgen für die Tanzböden, wo der Cancan florirt. Da, wenn keine andere Wahl bliebe und wenn unsere Zeit und unsere Tonsetzer nicht selbst das Richtige zu finden vermöchten, uns das nicht bieten könnten, wornach wir begehren und verlangen, wäre eine Umkehr zu den Werken der göttlichen Philister und Bänkelsänger des letzten Viertheils des vorigen Jahrhunderts einem Fortschreiten auf diesem Wege weitaus vorzuziehen.

Anmerkungen.

[1]) Verbote gegen dramatische Spiele seitens der Päpste und Concilien wiederholten sich im Mittelalter ziemlich häufig. Schon die alten Kirchenväter klagen über die Theaterlust ihrer Zeit und wollen Darsteller und Zuschauer aus der Gemeinde ausgestoßen wissen. Chrysostomus eifert gegen das Singen muthwilliger und unanständiger Lieder, die christliche Gemeindeglieder im Schauspiele zu hören bekommen und schnell nachsingen lernen, während sie oft kaum im Stande waren, auch nur einen Psalm richtig zu singen. Ein Synodalgesetz vom Jahre 816 verordnet, daß Cleriker weder Schauspielen vor einer Bühne, noch bei Hochzeiten beiwohnen, sondern ehe die Vorstellungen anfingen, aufstehen und weggehen sollten. Papst Innocenz III., 1210, und nach ihm Bischöfe und Synoden (1227 zu Trier, 1293 zu Utrecht) verwiesen das geistliche Schauspiel in seiner allmäligen Ablösung vom Cultus und es mit minder geistlichen Unterhaltungen zusammenwerfend, völlig aus den Kirchen. Aehnliche Verbote wiederholten der Bischof von Worms, 1316, der von Gnesen, 1326. Aus diesen häufigen Edikten geht aber nur um so deutlicher hervor, wie tief die Lust an dramatischen Darstellungen selbst bei den Frommen im Lande, den Geistlichen, wurzelte; wären die Ermahnungen der Kirchenobersten auf eine minder große Anhänglichkeit gestoßen, so würde eine so häufige Wiederholung solcher Verbote gewiß nicht nöthig gewesen sein.

[2]) Schon Ephraim, Diakon in der syrischen Kirche († 378) dichtete solche Wechselgesänge, z. B. einen Zwiegesang zwischen Maria und den heil. drei Königen u. s. w.

[3]) Hrothsvitha, einer vornehmen sächsischen Familie entsprossen, lebte während der Regierung der Ottonen im 10. Jahrhundert.

Die sechs von ihr geschriebenen Stücke sind: Abraham, Callimachus, Dulcitius, Fides et Spes, Gallicanus und Paphnutius. Sie selbst gesteht, daß sie in ihren Dichtungen den Terenz, der von ihren Zeitgenossen mit großem Vergnügen und vieler Begierde gelesen wurde, nachgeahmt habe; aber sie wollte diesem Dichter, der unter der lieblichsten Schreibart das Gift schändlicher Kenntnisse berge, entgegen arbeiten und verdrängen. Auf eben die Art, womit das schmähliche Betragen ehrloser Weiber von ihm beschrieben werde, solle nun von ihr die lobwürdige Keuschheit heiliger Jungfrauen, nach dem geringen Maaße ihres Witzes gerühmt werden. Sie bedauert, daß sie, um ihren Dichtungen ein frisches Leben zu geben, genöthigt gewesen sei, auch die Thorheit der verbotenen Liebhaber und die verführerischen Gespräche derselben, denen sie als Nonne doch ihre Ohren verschließen müsse, wiederzugeben. Wenn sie aber darüber hätte erröthen wollen, würde sie weder ihrem Zweck ein Genüge gethan,

noch das Lob der unschuldigen Jungfrauen so völlig erreicht haben. Denn je reizender die Schmeicheleien der Buhler wären, um so höher stiege auch die Gnade des himmlischen Beistandes; zumal, da die weibliche Schwäche obsiege, während die männliche Stärke unterliegt.

[4]) Die älteste Spur von Anwendung einer künstlichen Maschinerie findet sich in einem Passionsspiele, wo Judas vom Teufel geholt und seine Höllenfahrt durch einen aus Rädern und Stricken combinirten Mechanismus bewerkstelligt wird.

In vielen Osterspielen wird Judas förmlich gehenkt, eine Prozedur, die oft einen gefährlichen Ausgang hatte und dem armen Schelme, dem die Rolle zugefallen war, manchmal das Leben kostete oder mindestens doch Todesangst verursachte. Es wird ihm ferner vorgeschrieben, daß er im Kleide einen schwarzen Vogel bergen und Gedärme von einem Thiere bei sich haben solle, damit, wenn ihm der Teufel das Kleid aufzerre, der Vogel fortfliegen und die Gedärme, wie aus einem berstenden Menschen, herausfallen könnten. Künstlichere Maschinerien späterer Zeit waren der plötzlich grünende Stab Mosis, oder der nach Christi Verfluchung welkende Feigenbaum; auch die Enthauptung der Märtyrer wurde gerne gesehen und mit Entsetzen es angestaunt, wenn der vom Rumpfe getrennte Kopf drei Sprünge machte, wobei jedesmal ein frischer Blutstrom hervorquoll. Flugwerke und Versenkungen scheinen ebenfalls schon frühzeitig angewendet worden zu sein.

Das Personal und der Apparat, welche zu den im Laufe der Zeit immer umfangreicher und prachtvoller sich gestaltenden geistlichen Schauspielen nöthig wurde, müssen ungeheuer gewesen sein; man scheute, um die Aufführungen so glänzend wie möglich zu machen und um diejenigen der Nachbarstädte immer wieder überbieten zu können, weder Kosten noch Mühe. Eine eingehende Schilderung einer Bühneneinrichtung, wie sie namentlich in Spanien, Frankreich und Italien beliebt war, mag hier folgen: Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu stand ein hohes Gerüst, den Himmel und das Paradies vorstellend; auf ihm befanden sich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben; der Raum war reich mit Teppichen geschmückt, grüne Bäume und duftende Blumen hatte man rings umher angebracht. Unterhalb dieses Gerüstes lagen die Erde und das Purgatorium, überhaupt der größere irdische Schauplatz; ganz unten aber war die Hölle in Gestalt eines Drachen, durch dessen auf- und niedergehenden Rachen die Teufel aus- und einfuhren. Zur Seite befand sich eine Nische mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Zuschauer gebracht werden konnte, (z. B. Entbindungen, die Geiselung und Aehnliches); zugleich standen auf der Bühne selbst Bänke, auf die sich die Schauspieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen. Die Sitze der Zuschauer waren reihenweise hinter einander erhöht und wie die Bühne nach religiösen Ueberlieferungen benannt; auch hier hießen die höchsten Plätze das Paradies. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts war der große Raum der Bühne noch immer in drei Theile getheilt: in die eigentliche Bühne, das Proscenium; in die hintere etwas erhöhte Bühne, die Brücke und in das obere Theater, die Zinne.

[5]) Aelteste Spiele:

Ludus scenicus de nativitate Domini. Lateinisch. Handschr. des 13. Jahrhunderts aus Benedictbeuern. (Carminib. buran. Stuttg. 1847. p. 80.)

Ludus paschalis sive de passione Domini. Latein. u. deutsch. Handschr. des 13. Jahrh. aus Benedictbeuern (Carm. bur. p. 95. Hoffmanns Fundgruben 2, p. 245. Goedeke, deutsche Dichtung im Mittelalter, p. 971.)

Marienklage. Handschr. 13. Jahrh. (Mone 1, p. 31. Hoffm. Fundgr. 2, p. 260.)

Marienklage. (Mone 1, p. 201. 1, p. 198. 1, p. 302. v. J. 1494.)

Ludus virginis planctus cum prophetis; 14. oder 15. Jahrh. (Pichler p. 115.)

[6]) Leben Jesu, 14. Jahrh. (Mone 1, p. 72.)

Kindheit Jesu, 14. Jahrh. (Mone 1, p. 143.)

Himmelfahrt, 14. Jahrh. (Mone 1, 254.)

Auferstehung, 14. Jahrh. (Mone p. 109.)

Passionsspiel, 15. Jahrh. (Mone 2, p. 183; andere derartige Spiele siehe Goedeke p. 93.)

Grablegung 1494. (Mone 2, p. 131.)

Osterspiel 1472. (Hoffmann 2, p. 297. Pichler p. 143.)

[7]) Fronleichnam, 14. Jahrh. (Mone, p. 145.)

Ludus honestus de purificatione beatae virginis, 14. oder 15. Jahrh. (Pichler, p. 99.)

Mariä Himmelfahrt, 14. Jahrh. (Mone p. 21.)

Vom jüngsten Tage, 1467. (Mone 1, p. 273.)

Von der Sybillen Weissagung. (Mone 1, p. 305.)

Von den sieben Todsünden (Mone 1, p. 324.)

Ludus de beata Katerina, 15. Jahrh. (Stephans Stofflieferungen 2, p. 160.)

Susanna, 15. Jahrh. Handschr. in Wien.

Das große thüringische Mysterium von den zehn Jungfrauen wurde 1322 im Thiergarten zu Eisenach aufgeführt. Friedrich mit der gebissenen Wange, Landgraf von Thüringen, starb in Folge der Gemüthserregung, in welche ihn dieß Schauspiel versetzt hatte, am 16. Nov. 1324. Es wurde am Tage der Ablaßfeier der Predigermönche von Geistlichen und Schülern gespielt und stellte das strenge Gericht Gottes über die thörichten Jungfrauen am jüngsten Tage vor. Vergebens rufen diese, um Einlaß in das Paradies zu finden, Maria und die Heiligen an. Der Landgraf, zornig darüber, frug, was denn Christenthum und gute Werke nützten, wenn auch die Fürbitte der Heiligen nichts helfen könne und womit man sonst Gnade erlangen solle? Ein Schlagfluß, von dem er sich nicht wieder erholen konnte, war die Folge seiner Aufregung. (Stephans: neue Stofflieferungen, Hft. 2, p. 173. Bechstein: das große thüringische Mysterium, Halle 1855.)

Dorothea, ein geistliches Schauspiel, wurde 1412 auf dem Markte in Bautzen vorgestellt, wobei 33 Menschen, welche auf dem Dache des Löbau'schen Hauses Platz gesucht hatten, durch den Einsturz desselben ihr Leben verloren. (Hoffmanns Fundgruben 2, p. 284.)

(Aehnliche Unglücksfälle wiederholten sich häufig, so 1571 in Stuttgart bei einer Aufführung des jüngsten Gerichts, 1602 bei einem im Paulino zu Leipzig vorgestellten Schauspiele, 1646 zu Tangermünde, wo über 50 Personen beschädigt wurden, 1650 zu Brünn, bei der Darstellung von Isaaks Opferung u. s. w.)

Auf Veranlassung der englischen Geistlichkeit wurde bei dem Concil zu Konstanz am 12. Jan. 1417, ein Dreikönigsspiel aufgeführt; es handelte von der Geburt, der Ankunft der drei Könige, von Herodes u. s. w. und schloß tragisch mit dem Kindermorde; in der Beschreibung des Spiels wird besonders hervorgehoben, daß sich, veranlaßt durch eine künstliche Maschinerie, der Stern bewegt habe. Da vor dem Kaiser gespielt wurde, hatte man den möglichsten Aufwand auf die Ausstattung verwendet, alle Schauspieler erschienen in kostbaren Kleidern.

Ein schön Spiel von Frau Jutten, 1480 von einem Meßpfaffen Theod. Schernbeck zu Mühlhausen verfaßt, eines der berühmtesten Stücke des Mittelalters, die Geschichte der Päpstin Johanna behandelnd. (Herausgegeben von Hier. Tilesius,

Eisleb. 1565; von Gottsched, im nötigen Vorrat 2, p. 87; und von Keller, Fastnachtsspiele, Nro. III.)

Die Schilderung eines Johannisspiels zu Dresden siehe in Fürstenau's Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden. Bd. I. p. 44.

[8]) Solche Fastnachtsspiele waren: Der Domherr und die Kupplerin, der Kaiser und der Abt, vom Bauer und der Edelfrau, Kaiser Konstantin und die streitenden Rabbinen u. a.

[9]) Daher gehören die Spiele vom Papst, vom Bischof, vom Cardinal und andere; sehr berühmt war das Spiel vom Türken.

[10]) Von ihm: Des Königs von Engelland Hochzeit.

[11]) Von pulern, denen Fraw Venus ein urteil fellet. Gar ein vast spotisch paurnspil. Von einem pawren gericht. Von dem König Salomo und Markolffo.

[12]) In Basel dichteten: P. Gengenbach, S. Birk, J. Kolroß, V. Bolz und H. R. Klauber; in Bern: N. Manuel*) und H. von Rüte; in Zürich: J. Ruof, J. Binder, H. R. Manuel und J. Murer; in Biel: J. Funckelin, im Ergäu: H. Haberer; in Solothurn: J. Gotthardt; in Schaffhausen: J. Yetzeler; in Lucern: Z. Bletz und R. Schmidt.

[13]) Luther in seiner Vorrede zur Judith sagt: „Vnd mag sein, das sie sölch geticht gespielt haben, wie man bey vns die passion spilet, vnd ander heiligen geschicht, damit sie yhr volck vnd die Jugent lehreten, als in einem gemeinen bilde, oder spiel, Gott vertrawen, from sein, vnd alle hülff vnd trost von Gott hoffen, in allen nöten, wider alle feinde u. s. w. Darumb ists ein fein, gut, heilig, nützlich Buch vns Christen wol zulesen, denn die wort, so die Personen hie reden, sol man verstehen, als rede sie ein geistlicher heyliger Poet, oder Prophet, aus dem heiligen geist, der sölche personen fürstellet, in seinem spiel, vnd durch sie uns predigt u. s. w."

In der Vorrede zum Tobias sagt er: „Was von dem Buch Judith gesagt, das mag man auch von disem Buch Tobia sagen. Ists ein geschicht, so ists ein fein heilig geschicht. Ists aber ein geticht, so ists warlich auch ein recht schön heilsam, nützlich geticht, vnd spiel eins geistreichen Poeten, vnd ist zu vermuten, das sölcher schöner geticht vnd spiel bey den Jüden viel gewest seind, darinn sie sich auff yhre feste, und Sabbat geübt, vnd der Jugent also mit lust, Gottes wort, vnd werck eingebildet haben, sonderlich, da sie in gutem friede, vnd regiment gesessen sind, denn sie haben gar treffliche leute gehabt, als Propheten, Singer, Tichter vnd dergleichen, die Gottes wort vleissig, vnd allerley weise getrieben haben, vnd Gott gebe, das die Griechen yhre weiß Comedien vnd Tragedien zu spielenn, von den Jüden genuhmmen haben, wie auch viel ander weißheyt, vnd Gottes dienst, denn Judith gibt eine gute, ernste, dapffere Tragedien, So gibt Tobias ein feine, liebliche, Gottselige Comedien" — und in den Tischreden sagt er wohlwollend, daß die Comödie gleich einem Spiegel lehre, wie sich ein jeglicher halten soll. Ein anderer der Reformatoren, Spangenberg, sagt vom Singspiele: Geistliche Spiele, Comödien und Tragödien, wenn sie mit untermischten Chören und

---

*) In dem Stücke Manuels: anzeigend großen Unterschied zwischen dem Pabst und Christum, ritt auf der einen Seite der Gasse auf einem armseligen Eselein „der einig Heiland der Welt, unser lieber Herr", auf seinem Haupte die Dornenkrone, mit ihm seine Jünger, Arme, Blinde, Lahme und mancherlei bresthaftige. Auf der andern Seite ritt der Papst im großen Kriegszuge mit allerlei Nationen; die eidgenössische Leibgarde in seiner Farbe mit Trummeten, Posaunen, Trommeln, Pfeiffen und Karthaunen, Huren und Buben und was zum Krieg gehört, reichlich, hochprachtlich, als ob er der türkisch Kaiser wär.

Gesängen geziert sind, befördern ebensowohl die Ausbreitung göttlicher Ehre, als Psalmen und andere geistliche Lieder.

[14]) Eines der wenigen gegen die Reformation gerichteten Stücke ist das sogenannte Bockspiel, dessen Verfasser sich nicht genau ermitteln läßt, es wird sowohl dem Colchäus als auch dem Th. Murner zugeschrieben.

[15]) Ein Spil von der Belagerung der Statt Bethulia durch S. Hebelum. Wienn 1566. (Darinnen 2 Chöre, wovon einer im Ton: Eine feste Burg, ist unser Gott, zu singen ist.)

[16]) de parabell von verlorn Szohn, Luce am 15, gespelet vnnd Christlick gehandelt nha ynnholt des Texts, ordentlick na dem geystlicken vorstande sambt aller vmstendigeit vthgelacht, Tho Ryga ynn Lyfflandt, 17 Feb. 1587, von Borchardt waldis, kangeter. In diesem Stücke kommen folgende Gesänge vor: 1) De Lauesangk: Nu bidden wy den hilgen geyst; für 5 Stimmen. 2) Das Schlemmerlied: Wo sall ich mich erneren; f. 1 St. 3) Der 13. Psalm: Idt spreckt der vnweyße mundt wol. 4) im 2. Akt: Dar nha wardt gesungen Tedeum laudamus yp bütsch mit 4 stemmen. mydler tydt boreyden de knechte den disch mit allerley thobehöer. Dar na geschah de maltydt yp dat alter ehrlickste mit Trummeten, Schalmeyen, Cynken, Flöyten, vnd mancherley Seydenspill. Na dussem wardt gesungen: Jesus Christus vnßer heylandt. f. 5 St. 5) Der 129. Ps.: Vth deper noeth. f. 5 St. —

Ein gemeine Bicht oder bekennung der Predicanten to Söst, bewyset wu vnd dorch wat maneren se dar tor stede dat Wort Gods heben ingeuort, vp dat aller korteste durch Daniel von Soest beschreuwen, 1539. (Mit 5 Liedern. Gegen die Reformation gerichtet). — Außerdem waren: de Brillenmaker, Claws Bwr, de dübesche Schlömer, Elias u. a., beliebte niederdeutsche Stücke.

[17]) Hieher gehören: Tragoedia nova Pammachius, Eyn kurtzweilig Tragedie aus dem Lateinischen des Th. Kirchmeyern (Naogeorgus) von Straubingen. Wittemb. 1538. Deutsch durch J. Tyrolff in Cala 1538 und durch J. Menius in Wittenb. 1540. — Ein schöne nützliche Tragedie oder schawspiel der Kauffmann genennet. Darin die Apostolische vnd Bapstische lehre vor augen gestellet würdt, wie vil bede im streit des gewissens vermögen vnd ausrichten, vnd was es für ein ende beder haben werde. Durch H. Thomam Kirchmeier 1541. — Der Mortbrandt. Ein newe Tragedi. Inn welcher des Bapsts vnd seiner Papisten erschreckliche anschlege vnd darauff mit der that volnstreckte händel vermeldet vnd entdeckt werden. Von demselben. 1541. (Mit fünf Chorgesängen.) — Auß was Grundt der Bäbstlich stul herkommen, erhöcht vnd in so groſze macht gebracht. Von dems. — Die schöne vnd seer tröstlich Histori Hester durch J. Chryseum. Wittemb. 1546. — Hamanus Tragödia aus dem Lat. des Th. Kirchmeier von newen verteutscht von J. Mercurio und J. Posthio. (Dieses Stück unter dem Titel: Esther vnd Haman wurde im Jahre 1607 nochmals von Damianum Lindtnerum übersetzt und herausgegeben.) — Jeremia. Eine Geistl. Tragödia, transferirt durch W. Spangenberg.

[18]) Singspiele dieser Zeit sind: Ein Geistlich spiel, von der Gotfurchtigen vnd keuschen Frawen Susannen, gantz lustig und fruchtbarlich zu lesen. Von P. Rebhun. Zwickaw. 1536. (Mit vier Chorgesängen). — Dasselbe Stück erschien auch 1537 zu Wittenb. b. N. Schirlentz. — Zorobabel. Ain Herrliche Tragoedi auß dem 3. Buch Eßdre gezogen. Durch Xystum Betuleium Augustanum. Augsspurg b. Ph. Ulhart 1539. (Mit 3 Chören Psalmus CXXII.: Lobend den Herren o jr kind. Psalmus XLVI.: Den Herren Gott jr völcker all. Psalmus CXXVIII.: An wasserflüssen Babylon.)

— Beel. Ain Herrliche Tragoedi wider die Abgötterei (auß dem Proph. Daniel.) Von demselben. Augsp. 1539. (Mit 8 Gesängen.)

Die Hystori wie der Herr durch Gedeons hand sin volk von siner sinden gwalt wunderbarlich erlößet hab. Jst zu Bern durch die Jungen burger gespilt, vff den 7. Martij Jm 1540 Jar. Getr. zu Bern by Mathia Agiario. (2tägiges Spiel von Hans von Rüte. Enthält einen truwer gsang: Drumm das wir handt die Gott veracht; einen Lobgesang: Lob ehr vnd pryß sy dir geseit; dann den Triumph Gedeonis: Lobent den Herren allgemein und mehrere andere Gesänge. Vielfach müßen auch die Trummeter vffbloßen und Scharkopff, der trummenschlaher tapfer arbeiten. Am Schluß: ein hoff blasen, mit posaunen, trummeten vnd herbaugken. Ein

Ein hüpsch vnd lustig Spyl vorzyten gehalten zu Vry in dem loblichen Ort der Eydgnoschafft von dem frommen vnd ersten Eydgnossen Wilhelm Thellen jrem Landtmann. Yetz nüwlich gebessert, corrigirt, gemacht vnd gespilt am newen Jarstag von einer löblichen vnd junge burgerschafft zu Zürich, im Jar als man zalt 1545 per **Jac. Ruef urbis Tigurinae Chirurgum.** (Jeder der 5 Akte beginnt oder schließt mit Musik, die sich auch zwischen die einzelnen Scenen eingelegt findet.)

Joseph. Eine schöne vnd fruchtbare Comedia, auß heyliger Biblischer schrifft in rheimen bracht, mit anzeygung jrer Allegori vnd geistliche bedeuttung. Durch Thiebolt Gart, burger zu Schletstadt geordnet vnd zusammen bracht, auch daselbst auff Sonntag nach Ostern mit einer Ersamen Burgerschaft offentlich gespilt. 1540. Straßb. b. S. Bund. (Mit 4 Ges.) — Die Geburt des Herrn Jesu Christi von H. Chnustinus. Berl. 1541. — Rath des allerheiligsten Vaters Bapst Pauli III. von H. Sachs 1544. — Tragicomödia. Sant Pauls bekerung. Gespilt von einer Burgerschafft der wytberümpten Frystatt Basel, im jor 1546. Durch Val. Boltz, von Ruffach. Getr. zu Basel, vff dem Nüwen platz by Jac. Kündig, im jor 1551. (Jm ersten handell sind 16 Personen, im zweiten 31, im dritten 7, im vierten 19, im fünften 5, beschäftigt. Jm ersten Act, während der Kantzler einen brieff schrybt, singendt die cantores dazwischen. Jm zweiten Act wird häufig musicirt, z. B. heißt es in der ersten Scene: „Jetz gadt der obrist bischof zhof, vnd das gantz Concilium stadt vff, gadt auch in sin Tabernakel. Vnd singt man vnd orglet hie zwischen, so lang biß sich Saulus mit synen Räten gsetzt hat.“ Als Saul sich zur Verfolgung rüstet, stehen im Buch die Worte: „Saulus zücht syn Phariseysch kleid ab, thut an ein gantzen küris, ein helm vff seinem Haupt, sitzt vff syn pfert, ein fusthammer jn syner handt. Trummen vnd pfyffen schlacht man so lang biß Saulus gar gerüstet ist.“ Als sich Saul dem Ziele seiner Reise naht, heißt es: Jetz bloßt der Trommeter vnd schlecht man drummen; vnd ziehen daher in der Ordnung vff Damasco zu, vnd ist Saulus zu fordrest am spitz. Vnd alß er nahet gon Damasco, so erschyntd jm die macht Christi mit dunderen vnd plitzgen, felt in zboden.“ — Am Schluß des dritten Handells finden sich die Worte: „Cantores vnd Harmonie“ und weiter: „So bald dyser bott yß geredt schlecht man aber drummen, vnd thut zween oder dry schutz.“ Am Schluß: „Die Trummeter fahend an blosen, vnd wann sie vffhören, so spricht der letst Herold.“ An sehr vielen Orten ist der Eintritt des Gesangs bezeichnet; an Liedern sind besonders namhaft gemacht: Mitten mir jm leben sindt; Kum helger geist, oder **Veni creator spiritus**; und: der torecht spricht, es ist kein Gott.) — Tobias von J. Wickram. Straßb. 1551. — Eine schöne vnd tröstliche Comoedia, in Reim weis gestellet, wie Abraham seinen Son Isaac, aus Gottes befelh, zum Brandopffer opffern solte, Zu ehren der Durchleuchtigen Hochgeb. Fürstin, Fraw Catharinen, Herzogin zu Sachsen durch Andream Lucam Aldenbergensem. Leipz. b.

W. Günter 1551. (Am Ende: Folget ein Christlich Lied auff vier Stimmen, welches man singen mag nach der Action oder ende dieser Comedia, auch gemacht d. A. Lucam.) — Die Historia vom Reichen man vnd armen Lazaro, aus dem 16. Cap. Luce, in ein Action verfasset, sehr tröstlich und nützlich zu lesen. Durch Joannem Crigingerum Vallensem. Dresden 1555. (Im Gefolge des reichen Mannes befinden sich auch Drommelschläger, pfeiffer, geiger, singer vnd andre saitenspil, die man haben kann; es soll wie in einem rechten Venusberg zugehen. Die Reimen soll man singen mit einem Ernst, cum summa gravitate; doch wo es von Lazaro steht, muß man es freundlicher vnd vom reichen Mann schrecklicher und zorniger singen, am Schluß singen die Engel und geht alles fröhlich im Himmel zu.) — Eyne Christliche vnd jnn heiliger Schrifft gegründete Historia von der entheuptung Johannis Baptistam in ein Tragediam gestalt, Jetzt von newen zugericht, mit vielen Personen vnd Rithmis, auch mit einem newen Epilogo vnd Prologo gemehret durch Dan. Waltharium, Schlmeister zu Fach, agirt daselbst 1559. Erffurt bei G. Bawmann (4 Chöre: 1 Chorus puerorum. 2. Chorus disciplinorum Christi. 3. Ch. puer. 4. Totius multitudinis.) — Tragedia. Der jrrdisch Pilgerer genandt: Darinnen artlich abgemalet wirt, die sicherheit menschliches Lebens. Durch J. Heroe, Schulmeister zu Roath. 1563. Nürnb. b. Gr. Heußler. (Vor der Tragedie singt ein Knabe das Lied: Jammer, noth und hertzenleid). — Abraham von G. Rollenhagen. Magdeb. 1569. (Die Composition der 6 Chorges. ist von M. Gallus Dreßlerus). — Drey newe, schöne und lustige Comödien: I, Almansor, der Kinder Schulspiegel. II. Captivi, der gefangenen Leute Trew, III. Hausofr amea oder meister Kecks, verteutscht und mit hübschen Choris gezieret von M. M. Haynеccius. Borna 1582.

Comedia: Darinnen den Gottuergeßnen Doppelspilern zu ewiger Abschew, vnd den gewissenhafftigen Kurzweilern zu denkwürdiger Erinnerung, die würffel vnnd Karten sampt deren Farben, Gleich, Hochzeit, Tantz, Munter, Trumphen, letzte Loß, vnd Kreiben auß heiliger Göttlicher Schrifft gründlich erklärt, mit namhafften Exempeln, aus etlichen ansehnlichen Scribenten bestettigt, vnd darneben der Welt Lauff, in allen dreyen Ständen, im Lehr, Wehr vnd Nehrstand, nach jetzo der Zeit schwebenden Lastern, vnd jhnen entgegen gesetzten Tugenden durch schimpff vnnd ernst, lustig vnd lehrhafft, mit eingesprengt, Und zu end, gedachter Karten, Würffel vnnd Kreiben Auslegung, in ein geistlich Lied, auff vilen Melodien zu singen richtig begriffen ist. Durch M. Th. Birken, Pfarrern zu Vndertürkheim im Fürstenthumb Würtemberg, Tübingen, 1590. — Comedia: Vom Zustande im Himmel, vnnd in der Hellen von A. Hartmann 1591 in Torgau und Dresden aufgeführt. (Nach dem Prologus hat die Gemeine Musica oder Spil der Stadtpfeiffer zu beginnen). — Ein schöne newe Comedi, von dem H. Propheten Jonae, genommen auß seinem Büchlein im 1. 2. 3. vnd 4. Capitel. Wie derselbige in der Statt Ninive durch scharpffe Bueßpredigen das Volk ermahnt, vnd wie sie seinen Worten geglaubt, vnd ernstliche Bueß gewürckt haben, sehr nützlich vnd mit Eyffer anzuhören. Durch Simeon Rothen in Reimen gestelt. Augspurg o. J. (Nachdem Jonas der Stadt Ninive Buße gepredigt, „da singt man etwas kläglichs, die Bueß betreffendt“ und als auch dem Könige der Befehl Gottes verkündigt ist, „mag man singen die muteten, Timor et tremor, mitler weil richt sich der König sampt seinem Hofgesind in ein klägliche Proceß, darinnen mögen gehn jung vnd alt, Knaben vnd Mägdlein, baarhaupt vnd mit Secken behüllet, mit auffgereckten Händen, Aschen auff jhre Köpff sträent, vnd die Teutsche Letoney singend. Mögen auch Aschen auff die Erden sträen, vnd darein nider sitzen, biß die Letoney auß ist“. Nach der

Bekehrung des Königs „wird ein Lobpsalm der Erlösung begreifft gesungen, darnach kompt Jonas vnd wundert wider Gott, daß er so barmherzig ist.)

[19]) Opus theatricum, oder 30 Außbündtige schöne Comedien vnd Tragödien von allerhand denckwürdigen alten Römischen Historien vnd andern Politischen geschichten unnd gedichten: sampt noch andern 36 schönen, lustigen und kurtzweilichen Fastnacht- oder Possen-Spilen. Durch Weyland den Erbarn vnd wohlgelahrten Herrn Jacobum Ayrer, Notar. Publ. vnd Gerichtsprocuratoren in Nürnberg seel. Fol. Nürnb. 1618. In diesem Werke finden sich folgende Singspiele, die das Eigenthümliche haben, daß ganze Spiele, immer nur nach einer Melodie gesungen werden: Comödia Vom König in Cyppern, wie er die Königin in Franckreich bekriegen wolt, vnd zu der Ehe bekam. — Spiegel Weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia Von der schönen Phaenicia vnd Graf Tymbri von Golison aus Arragonien, wie es jhnen in jhrer Ehrlichen Lieb gangen, biß sie Ehelich zusammen kommen. — Comedia Von zweyen Brüdern auß Syracusa die lang einander nicht gesehen hatten, vnnd aber von gestalt vnd Person einander so ehnlich wahren, das man allenthalben einen vor den andern ansahe — Hoffleben kurtzer begriff, in ein kurtzweiliges Possenspil mit 9 Personen gefertigt. — Fastnachtsspil, wie der Teufel einer Bulerin jhr Ehr vor jhren Bulern hütet biß jhr Ehemann wiederkommt. — Ein Fastnachtsspil von dem Engelendischen Jann Posset, wie er sich in seinen Diensten verhalten. — Ein schön singets Spil: Der verlarft S. Franciscus mit der schönen Venedischen Wittfrauen, mit 4 Personen. In deß Rolands Thon. — Ein schöns neus singets Spil, von einem vngerechten Juristen, der ein Münch worden, mit 6 Personen. Im Thon: Lieb haben steht eim jeden frey. — Ein singetsspil, von dreyen bösen Weibern, denen weder Gott noch jre Männer recht können thun, mit 6 Personen. Im Thon: Wie man den Englischen Rolandt singt. — Ein schön singets Spil, der Forster im Schmaltzkübel, mit 4 Personen. Im Thon: Auß frischem freyen Muht, Tantz du mein edles Blut. — Ein schöns neus singets Spil von dem Knörren Cüntzlein, mit 4 Personen. Im Thon: Venus du vnnd dein Kind, seind alle beide blind. — Ein schöns neus singets Spil, ist genannt der Mönch im Keßkorb, mit 5 Persvnen. Im Thon: Wie man den Engelendischen Rolandt singt. — Ein singents Spil, der Wittenbergisch Magister in der Narrenkappen mit 7 Personen. In dem thon wie man den Dillathey o Narr dummel dich singt. — Ein schöns neus singents Spil, von etlichen närrischen Reden des Claus Narrn, vnd anderer, zusammen colligirt, Mit 6 Personen. Im Thon: Laßt vns ein weil bey einander bleiben. — Ein schöns neus singents Spil, von dem Eulenspiegel, mit dem Kauffmann vnd Pfeiffenmacher, mit 6 Personen. In des Engelendischen Rolandt Thon.

[20]) Die Jesuitencomedien begannen in Wien bereits 1554, doch erreichten sie ihren Culminationspunkt erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts. Die Mehrzahl ihrer Stücke hat nur Männerrollen. Jesus Christus, die Mutter Gottes, Engel, Apostel, Heilige, Märtyrer, Tugenden und Laster, Könige und Fürsten, Länder, Flüsse, Meere, Reiche, Welttheile, alles kommt im buntesten, hirnlosesten Gemische in ihnen vor. In dem Stücke Pietas Victrix, 1659, sind über hundert Mitwirkende namentlich aufgeführt; das Textbuch gibt neun verschiedene Decorationen von auserlesener Pracht an. Nicolai in seinen Reisen durch Deutschland theilt ein interessantes Programm einer im Jahre 1725 zu Wien gespielten Jesuitencomödie mit: Abrahami Gegen Gott und Isaaci Gegen seinem Vatter Gehorsamb. Auf öffentlicher Schau-Bühne Vorgestellet: Von einer Hoch-Adelichen, Wohlgebohrnen, Wohl-Edlen, Edlen, Ehr,

und Sinnreicher Jugend der Andert, und Ersten Schull in Gymnasio der Gesellschaft Jesu den 22. Tag des Brachmonats, im Jahr 1725. —

Innhalt: Abrahamus, nachdeme er in Palaestinam abgereyset, wird von Gott ermahnet, seinen Sohn Jsaacum auf den Berg der Erscheinung dem Himmel aufzuopfferen. Welcher den Göttlichen Befelch nachkommend, Jsaacum (so ihnen selbsten den Scheitter-Hauffen zugetragen, und selben bestige) schon würklich Enthaubten wollte, aber er ist von einem Engel in wehrendem Streich führen innen gehalten worden.

Vorspill. Die Meer-Nymphen bestellen wegen Cassiopis Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfisch vorzuwerffen, und reichen solche Mercurio dar, an eine Felse anzubinden.

Erste Vorstellung. Abrahamus vergleichet sich wegen einen Brunnen mit zweyen Fürsten Abimeleche und Phiole, von denen ihme auch Palaestinam zu bewohnen gestattet wird.

Unterspill: Mercurius bindet Andromedam an eine Felse an, welche der Wallfisch mit aufgesperrtem Rachen nachtrachtet.

Letzte (12) Vorstellung. Abrahamus führet Jsaacum in eigenen Kleyder zurück, und lobet sambt der Sara seiner Gemahlin Gott und den ihnen wiederumb geschenkten Sohn.

Nachspill. Perseus führet die allbereith von ihme entbundene, und den Wallfisch entrissene Andromedam als seine Braut fort.

„Alles zu größerer Ehre Gottes."

Im Jesuitengymnasium zu Landsberg wurde 1660 ebenfalls ein: **Abraham** Obediens Comico Tragoedia. Abraham der Gehorsame vorgestellt. — In Augsburg 1676: **Filius prodigus**. Der verlohrne Sohn, d. i. Vätterliche Vorsichtigkeit Gottes, der das Heyl des Menschen durch die Trübseligkeit befördert. — 1732: **Protasius**, König zu Arima, vätterlichen Nachsehens trauriges Schlachtopffer. — In München 1607: die historische Tragödia: Von dem Christlichen gewaltigen Feldobristen vnd Hauptman **Belisario**. Wie solcher von höchstem glücklichen Wolstandt, in äußerstes vnglück vnd not gerathen. Beschehen Vnder dem berhümbten Kayser Justiniano Vngefahr umb das Jar Christi 530—60. — 1769: **Victima Gastitatis**. Das Schlachtopfer der Keuschheit. — 1770: **Adiatorix** und seine Söhne und in demselben Jahre noch: **Die kranke Fastnacht**, ein Singspiel. — 1622 führte die Löbl. Acad. Congreg. Beatiss. Annunciatae zu Ingolstatt auff den 8. 9. vnd 10. Tag May auff die Comedia vnnd Triumph von den Heyligen **Ign. de Loyola**, Stifter des Ordens der S, J. vnd Fr. Xaverio, bemelter Societet Priester, der Indianer und Japanen-Apostel. (Das Personalverzeichniß dieses Stückes füllt zehn enggedruckte Quartseiten; namentlich aufgeführt werden 310 Mitspielende. Obenan Gott Vater, Christus und die h. Jungfrau, dann eine Reihe von 13 männlichen und 12 weiblichen Heiligen; dann der Erzengel Michael mit den Chören der Engel, weiter Pabst Paul III. und seine Cardinäle u. s. w., die Kirche mit den christlichen Tugenden, die verschiedenen Länder Europas und Asiens, zuletzt Apoll mit den 9 Musen, die mythologischen Götter und die Flüsse Rhein und Donau u. s. f.)

Fr. Nicolay über die Jesuitenschauspiele: „Die ersten Schaubühnen (?) in Oestreich, so wie in allen katholischen Ländern, eröffneten die Jesuiten. Sie haben sich beständig beflissen, Alles allein zu sein. Sie allein wollten regieren, unterrichten, Ketzer bekehren, Sünden vergeben und belustigen; alles zu größerer Ehre Gottes, d. h. zu größerer Ehre ihres Ordens, der ihnen Alles, so viel wie Gott, und mehr wie Gott war; denn Alles, was sie thaten und was sie noch thun, war blos um ihres Ordens willen, ohne den

nichts in der Welt geschehen soll, und durch den wirklich mehr geschieht, als man insgemein glaubt.

Die Jesuiten ließen durch ihre Schüler, unter denen sie alle junge Leute aus den vornehmsten und reichsten Häusern hatten, Schauspiele, welche die Unsrigen (die Patres nostri) selbst gemacht hatten, aufführen. Sie luden zu solchen Schauspielen alles, was vornehm und reich war, ein, und die guten Väter und Mütter freuten sich inniglich, daß ihre Söhne durch die Bemühung der Väter der Gesellschaft Jesu so wunderseltsame Dinge agiren konnten. Die Patres nostri sorgten nämlich dafür, daß die Schaubühne mit den buntesten Dekorationen, auch wohl mit fremden Maschinen und fliegenden oder schwimmenden Figuren versehen und ihre Schüler — versteht sich auf Kosten der Eltern — in bunte und flitternde Kleider gesteckt waren. Es gab da so viel anzugaffen, für Jeden, der nur gaffen wollte; daher wurden viele Leute ins Schauspiel gelockt und diese schlauen Nichtmönche brauchten unter so vielen andern Mitteln auch dieses, um dem großen Haufen Zuneigung zu ihrem Orden beizubringen. Gesunden Verstand, noch weniger irgend einige wahre dramatische Anlage, hatten solche Stücke freilich selten. Ihre Schauspiele, die sie aus der geistlichen und weltlichen Geschichte hernahmen und mit allem Flitterstaate kahler Pedanterei und glatten Schulwitzes aufstutzten, stießen beständig wider den gesunden Verstand an. Was extradummes ist auch schön. Einen solchen Unsinn mit Methode, ein solches Schauspiel mit seinem Vor-, Unter- und Nachspiel stellt man sich kaum möglich vor; und doch war er vor einer ansehnlichen Gesellschaft von Zuschauern wirklich aufgeführt." (Reise durch Deutschland, 1781, Bd. 4. p. 560.) C. Fr. D. Schubart über denselben Gegenstand: „Ich habe nicht selten an der Seite eines weisen Katholiken die rasenden Aufzüge der Jesuitenschüler verlacht, die öffentlich in den lächerlichsten Symbolen die ganze Grammatik, Rhetorik, Logik, Metaphysik — und zur Abwechslung auch eine Garküche vorstellten. Da tritt ein Jüngling als Vocativus, als Enallage, als Syllogismus, als Monas — und bald darauf als Bratwurst oder Kalbsschlegel auf; ein Aufzug, der Unsinn aber nicht komisches Salz verräth."

[21]) Aus Frankfurt wird uns noch aus dem 16. Jahrhundert mitgetheilt, daß die Buchdrucker und Schuhmachergesellen die Geschichte vom verlornen Sohn täuschend gegeben hätten. — 1593 spielte ein gewisser Hans Pfister mit einer ehrbaren Gesellschaft in Tübingen; um dieselbe Zeit der Buchbinder und Geiger A. Pfeilschmidt mit Burschen und Gesellen in Corbach und ein Steinmetzmeister mit Studenten und Bürgern in Heidelberg. — Am 22. Jan. 1662 führten Gesellen verschiedener Handwerke zu Aschaffenburg das Stück auf: Medicus salutis, d. i. Christus Jesus von seinem himmlischen Vater gesandt auf die Erden zu Trost und Hülf. — Noch im vorigen Jahrhunderte wird in einem Bürgerverzeichnisse der Stadt Altdorf bei Nürnberg ein Seilermeister der zugleich privilegirter Schauspieler war, aufgeführt.

[22]) Außer den Schulcomödien von Haineccius und Kielmann wurden auch die nachfolgenden Stücke häufig aufgeführt: Cornelius Relegatus. — Eine Newe lustige Comedia, welche gar artig der falsch genannten Studenten Leben beschreibt, Erstlich in lateinischer Sprache beschrieben durch M. Albertum Wichgrevium, Hamburg. Jetzo aber auf vieler Ansuchen vnd Begehr in Teutsche Sprache übersetzt durch Joh. Sommmerum Cycnaeum Pfarrherrn zu Oster. Weddingen 1618. — Comedia Vom Studenten Leben (von J. G. Schoch). Leipz. 1657.

Einen nicht unwichtigen Beitrag für den Geist und Gehalt der Schulcomödien in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts liefert des Priesters und Lehrers am Gymnasium bei St. Salvator in Augspurg Fr. Xav. Jann: Etwas wider die Mode.

Gedichte, und Schauspiele ohne Caressen und Heyrathen, für die studirende Jugend herausgegeben. 1788. 1) Die zur Liebe der Wissenschaft aufgemunterte Jugend. Ein Singspiel in zweenen Aufzügen. (Pers. die Wissenschaften mit Geschenken und einer herrlichen Begleitung; Jugend, Vernunft, Dummheit, Schulknaben.) 2) Iphigenia. 3) Heli, oder die versäumte Kinderzucht. 4) Das Opfer Abrahams.

[23]) Sammlungen englischer und französischer Schauspiele enthalten: Engländische Comedien und Tragedien, d. i. Sehr schöne, herrliche und auserlesene geist- und weltliche Comedi und Tragedi Spiel, sampt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halben, von den Engelländern in Deutschland, an Königlichen, Chur- und fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs- See- und Handelsstädten seynd agirt und gehalten worden und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen Comedi und Tragedi Liebhabern und Andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus Spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergetzlichkeit und Erquikkung des Gemüths gehalten werden können. 1620 und 1630. (Am Schlusse: Englische Auffzüge die nach Belieben zwischen die Personen agiret werden können. Es sind dieß fünf kleine Intriguen zum Gesang eingerichtet, von denen die eine sogar mit den Melodieen wechselt.) — Liebeskampf, oder ander Theil der Englischen Comedien und Tragedien, in welchen sehr schöne auserlesene Comödien und Tragödien zu befinden, die zuvor nie in Druck ausgegangen. 1630. (In diesem Bande findet sich eine Singcomödie mit 6 Personen und eine andere mit 4 Personen.) — Schau-Bühne Englischer und frantzösischer Comödianten, auff welcher werden vorgestellet die schönsten und neuesten Comedien, so vor wenig Jahren in Franckreich, Teutschland und andern Orten, bey Volckreicher Versammlung seynd agiret und praesentiret worden. Franckfurt b. J. G. Schiele. 1670. (Darin: Die Comedie ohne Comedie, und Damons Triumph-Spiel, darinnen die Laster verworffen, die Weisheit und Tugenden rühmlichst auff- und angenommen werden.)

[24]) Fast in allen Schauspielen Herzogs Heinrich Julius (geb. 15. October 1564 zu Wolfenbüttel, † zu Prag 20. Juli 1613), kommen Gesang- oder Instrumentalstücke vor, namentlich aber in der Tragödia von einem Buler vnd Bulerin, wie derselben Hurerey vnd Unzucht, ob sie wol ein zeitlang verborgen gewesen, gleich wol an den Tag kommen, vnd von Gott grewlich gestraffet worden sey. Wolffenbüttel 1593.

[25]) Unmittelbar vor und in die Zeit des 30jährigen Krieges fallen die Singspiele J. Leseberg: Jesus duodecennis. Jesus zwölf Jahre alt. Das ist: Eine Geistl. Christl. vnd nützl. Comedia oder Spiel, Aus der schönen, lieblichen vnd biblischen Historie des 12jährigen lieben Jesuleins, Luc. 2. genommen. Helmst. 1610. — Christiani Hominis sors et Fortuna. D. i. Vom Glück vnd Zustand eines rechten Christen, wie jhm hier auff Erden an allen Ecken wird zugesetzt, daß man jhn zu Fall bringe; vnd wenn solchs geschehen vnd den Feinden die Schantz gerathen, in was Noth er komme, vnd wie jhm die weite Welt zu enge werde durch Ambrosium Papen Magdeburgensem, weyland Pfarrherrn zu Lütken Ammenßleben im Ertzstifft Magdeburgk. Magdeb. 1611. (Am Ende eines jeden der 5 Akte steht ein Chor.) — Mundus immundus; d. i. Eine newe Christliche Action oder Spiel, darin etlicher maßen vermeldet wird, wie nicht allein die jetzige Welt gesinnt ist, vnd lebet: sondern auch, was es gemeiniglich fürn Außgang gewinnet, vnd wie sie in der Hellen jhre Thorheit vnd Muthwillen beklagen, vnd was sie für Marter leiden. von demselben. — Amantes amentis. D. i. Ein sehr anmuthigs Spiel von der blinden Liebe, oder wie mans Deutsch nennet, von der Lefseley. Alles nach art vnd weise der jetzigen

getroffenen Venus Soldaten, auf gut Sächsisch gereimet, Nunmehr zum 4tenmal durchgesehen vnd Augiret. Mit einer außbündigen schönen Tageweiß vom Pyramo vnd Thysbe auß dem Poeten Ovidio. Durch Angelium Lohrbere Liga. Magdeb. 1614. — Tragico comoedia. von einem zwar nicht viel Ehrenwerthen gottesfürchtigen, aber doch vmb die Kloster-Nonnen, auch vmb der benachbarten Dörffer Bawren-Weiber wolverdienten visitatorem venereum mit Namen Cord, welcher, nachdem er ein geraume Zeit mit weiblichem Geschlecht, in einem Dorff nah beim Kloster Hammersleben gute Correspondenz gehalten, und viel, (quod flebile dictu) Bier vnd Brod verhurt, den 3. Dez. indem er pro more vber die Mauer steigen wollen, durch List des Ehemannes oder sonst eines getrewen in seinem heiligen Gewand sich selbst vmb das Leben gebracht. Von Phamphilo Mönigsfeind. 1617. Gedr. zu Strickmawer. — H. Kielmann: Tetzelocramia. Das ist eine lustige Comedia von J. Tetzels Ablaßkram, wie Got der Herr demselben itzo für 100 Jahren durch sein erwähltes Rüstzeug Dr. M. Lutherum in Krafft des h. Euangelij vmbgestoßen vnd außgetrieben. Alten Stettin 1617. — Relation von dem herrlichen Actu Oratorio: Das erlösete Jerusalem durch den thewren Fürsten Gottfrieden, Hertzogen von Bullion, welcher zu Coburgk 14. Juni 1630 im Collegio daselbsten in habitu ist gehalten worden. Coburgk 1630. (Enthält 9 mehrst. Ges. v. Melchior Frank). — J. Lauremberg: Zwo Comödien, darinnen fürgestellet I.: wie Arquilo, der Regent der mitternächtigen Länder, die edle Prinzessin Orithjam heimführt. II.: Wie die Harpyja von zweyen septentrionalischen Helden verjagt; vnd König Phineus entledigt wird. Kopenhagen. 1635.

[26]) Es sind nur sehr wenige Haupt- und Staatsactionen bis auf uns gekommen; die Literatur in ihrer gelehrten Abgeschlossenheit hat diesen ausgearteten und mißgestalteten Kindern des Volks, diesen Wechselbälgen der Kunst nie die Ehre eines eigentlichen literarischen Daseins vergönnt; sie wurden fast nie aufgeschrieben oder gedruckt, sondern erbten sich, ein Eigenthum einzelner fahrender Truppen, nur von Mund zu Munde fort. Die Stoffe waren zumeist aus höfischen Romanen und Liebesgeschichten, oder aus der alten, neuen und neuesten Historie gewählt. Der Titel einer solchen noch im Jahre 1731 in Berlin annoncirten Haupt- und Staatsaction ist folgender: Mit Königl. allergnädigster Erlaubniß werden die anwesenden Hochfürstl. Baden-Durlachischen Hof-Comödianten auf einem ganz neuen Theatro, bei angenehmer Instrumentalmusik vorstellen: Eine Sehenswerthe, ganz neu elaborirte Haupt-Action, genannt: Die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexis Danielowitz, Fürsten von Mentzikopff, eines großen Favoriten, Kabinetsministers und Generalen Petri des Ersten, Zaaren von Moskau, glorwürdigen Andenkens, nunmehr aber von den höchsten Stufen seiner erlangten Hoheit bis in die tiefsten Abgründe des Unglücks gestoßenen verritablen Belisary, mit Hanswurst, einem lustigen Pastetenjungen, auch Schmirrfax und kurzweiligen Wildschützen in Sibirien. Mit Puppen aufgeführt von Titus Maas, Baden Durchlachischen Hofcomödianten.

Andere bekannte und beliebte Haupt- und Staatsactionen waren: Widerwertig vnd glückselige Liebe Cambyses des königl. persischen Printzen mit Doralice einer Tochter des Königs Arsaces in Armenien. Verfasst in ein Schawgedicht von J. Fr. von Scholtzenberg. Wien. 1666. — Adam und Eva, mit einem Nachspiel: Pickelhäring im Kasten, aufgeführt 1688 von der Veltheim'schen Truppe in Hamburg. — Hamburg 1702: Die Veltheimische Bande als königl. polnische und churf. sächsische Hof-Comödianten, wollen heute Sonnabend, den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein

rares biblisches Stück wollen vorstellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatralischer Auszierungen, sondern auch besonders wegen der beweglichen Begebenheit fast nicht zu verbessern und niemand mißfallen kann. Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung Naboths. Nach Endigung dieser vortrefflichen Hauptaction soll eine sehr angenehme Nach-Comedie den Beschluß machen, genannt: Der vom Pickelhäring ermordete Schulmeister oder die artig betrogene Speckdiebe. Der Schauplatz im holländischen Oxhoft auf dem großen Neumarkte. — Die hohe Vermählung zwischen Maria Stuart und Heinrich Darley, König von Schottland und Frankreich. Mit unvergleichlicher Arlechins Lustigkeit von Anfang bis zum Ende. Wien 1707 von den Hochf. Württembergischen Hoff-Comödianten. — Wettstreit der Verliebten oder die um den Jungfern-Krantz selbst-streitende Printzessin nebst einer lustigen Nach-Comödie, genannt L'Esprit François oder der frantzösische Geist. Hamb. aufgef. von den Sächsisch-Hochteutschen Comödianten, 14. Nov. 1709. — Der Verliebte Tyrann Asphalides, König von Arabien, mit Arlequin, einem im Kopf verrückten Juristen; als Nachspiel Molierés precieuses ridicules, die kostbare Lächerlichkeit oder die spitzfündigen, doch aber recht bestraften Mädchen. Hamb. 1719. Veltheim. — Treffliche und sehenswürdige Historie des schweren Sündenfalls des Königs David durch den Ehebruch mit der Bathseba und dessen darauf erfolgte heylige Bereuung durch die scharfe Bußpredigt des Propheten Nathan. Darauf ein Nachspiel: Pickelhärings theure Mahlzeit. Veltheim, 1721 in Hamb. — Action von der Zerstörung Jerusalems, mit der lustigen Nachcomödie: Malade imaginaire, der Kranke in der Einbildung. Hamb. 1721. Velth. — Der weise König Basilius, sonst genannt der traumhafte Prinz. Hamb. 1721. — Socrates vom Hofpoeten König mit einem Vorspiel: der Dresdner Schlendrian. Das. 1724. — Triumph römischer Jugendt und Tapferkeit oder Gordianus der Große mit H. Wurscht dem lächerlichen Liebesambassadeur, curieusen Befehlshaber, Vermeinten Todten, Ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion 2c. Wien. 1724. — Der Tempel Dianae, oder Spiegel wahrer und treuer Freundschaft mit H. Wurscht den sehr übel geplagten Junggesellen von zwei alten Weibern. W. 1724. — Triumph der Ehre und des Glücks, oder Tarquinius Superbus mit H. Wurscht, den Unglückseligen Verliebten, durchgetriebenen Hoffschrantz, intressirten Kupler, Närrischen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer. W. 1724. — Die Enthaubtung des Weltberühmten Redners Ciceronis mit H Wurscht dem seltsamen Jäger, lustigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten 2c, daß übrige wird die Action selbst vorstehlen. W. 12. Juny 1724. — Die Verfolgung aus Liebe oder die grausame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hanns Wurscht, den lächerlichen Liebes-Ambassadeur, betrogenen Curiositätenseher, Einfältigen Meichlmörder, Intreßirten Kammerdiener, Uebl belonten beeder Achseltrager, Vnschuldigen Arrestanten, Intreßirten Auffseher, Wohl exercirten Soldaten, Vnd Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen Essende Galantand. Wienn. 10. July 1724. — Nicht diesem, dem es zugedacht, sondern dem das Glücke lacht, oder der großmüthige Frauenwechsel unter königl. Personen mit H. Wurscht den Verretherey Intriganten und übel belonten Liebes Envoye. W. 27. July. 1724. — Die gestürzte Tyranney in der Person deß Wüttrichs Pellifonte oder Triumph der Liebe und Rache mit H. Wurscht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber und was für Lustbarkeiten ferner seyn, wird die Action selber vorstehlen. W. 29. July 1724. — Die Entführung der altenburgischen Prinzen Ernesti und Alberti von dem Schlosse zu Altenburg oder Kunz von Kaufungen mit Arlequin, einem lustigen Koch. Dresd. 1732. — Der bis in den Tod getreue, beständige und vor das Vaterland streitende und sterbende Cato, mit

einem sehenswürdigen mus. Prolog zur schuldigen Danksagung an den S. T. Rath d. St. Hamburg (unter dem Direktor Friese, Principal hochdeutscher Comödianten 1734.) — Der Direktor J. F. Beck widmete 1736 dem Senat auf den Schwellen der hamb. Gnade in ergebenster Devotion einen mus. Prolog: Der von dem Himmel selbst bestätigte Sitz des Friedens, nebst einer Haupt- und Staatsaktion, Cinna, oder die Gütigkeit des Augusts. — Das große Ungeheuer der Welt oder Leben und Tod des ehmals gewesenen kais. Generals Wallenstein, Herzog von Friedland mit Hanswurst. Hamb. 1736. Beck. — Die im Schoosse der Wollust ertödtete Stärke oder Simson und Delila, mit Arlequin einem lustigen Jäger, Hochzeit-Bitter und interessirten Kuppler: Hamb. 1738. — Die asiatische Banise oder der wegen seiner Tyrannei vom Throne gestürzte Chaumigrem mit Arlequin einem lustigen Tabuletkrämer. Dresd. 1738. — Der auf eine seltsame Art triumphirende Tamerlan oder die spielende Fortuna bei der Person des von dem Gipfel des Glückes in den Abgrund der Verzweiflung gestürzten Bajazeth, vorher sehr stolzen, endlich aber gedemüthigten türkischen Kaisers, oder der weibliche Harlekin. Hamb. 1738 unter J. Fr. Lorenz, Principal einer Hochfürstl. Weimar'schen Hofcomödiantengesellschaft aufgeführt. — Extraordinärlustige und extragalante Action vom Xerxes mit Harlekin. Hamb. 1740 unter J. G. Stoll, Prinzipal der hochfürstl. Hessencassel'schen priv. Hofacteurs aufgeführt. — Mit gnädiger und hochobrigkeitlicher Bewilligung werden die neuarrivirten hochdeutschen Comödianten die Ehre haben, heute zum erstenmal ihren Schauplatz zu eröfnen, und auf demselben zu produziren: Eine ganz neue, von dem Wienerischen Theatro entlehnte, aus einer gelehrten Feder geflossene, aller Orten mit Applausu approbirte, wegen ihres gelehrten Innhalts vor andern distinguirte, mit Hanswursts Lustbarkeiten gezierte, und von Anfang bis zum Ende mit galanten Scherz und Ernst abwechselnde Haupt- und Staatsaction, betitelt Hunrich und Heinrich oder das durchlauchtige Schäferpaar, sonsten auch genannt: der grausame Tyrann und der verstellte Narr aus Liebe, mit Hanswurst: 1) einem klugen Hofnarren, 2) verschmitzten Königl. Requettenmeister, 3) von Gespenstern erschreckten Favoriten, 4) lustigen Narrenwächter, 5) barmherzigen Scharfrichter, und 6) beglückten Bräutigam seiner geliebten Traunschel. Zu mehrerer Satisfaction macht das gänzliche Finale: Ein erzlustiges Nachspiel, genannt: die Sau im Sacke oder der betrogene Alte, wobey Hanswurst vorstellen wird: 1) einen dummen Diener seines Herrn, 2) betrogenen Einkäufer, 3) eine lustige Sau im Sacke. Und endlich einen nachdrücklichen Rückenausklopfer zweyer durchtriebener Spitzbuben, u. s. w. Zu dieser heutigen Produktion wird ein hochgeneigtes Auditorium in Unterthänigkeit invitiret von Felix Kurz. Brünn, 1745. — Der traurige Ritter in schwarzer Gestalt oder die Historie Carl Stuarts von K. P. L. 1745. — Ein überaus sehenswürdiges, und mit besondern Auszierungen geschmücktes Schauspiel gibt in Dresden, 23. Oct. 1750 die Kirschische Gesellschaft deutscher Comödianten: Die Pragerische Juden-Hochzeit: d. i.: Die, in den Lauberhütten der Juden, versteckte und entdeckte Liebe; oder der Juden Eyfersuchtsvolles Purimsfest; mit Arlequin, einem närrischen und, von der Liebe bis aufs Hembde ausgezogenen Rabbi. — Der verlohrne Sohn; eine extramoralische Hauptaction, mit dem von allen vier Elementen verfolgten Erzverschwender Arlequin. einem lustigen Reisegefährten seines ruchlosen Herrn. 1751. Hamb. Reibehand — Vom Leben und Tod der standhaften Märtyrerin Dorothea. Hamb. 1752 unter Kunigers Direktion. (Der Auszierungen sollten nach Angabe des Zettels so viele sein, daß das Auge genug zu sehen haben würde, und dabei nichts Gräßliches.) — Früher schon hatten königl. dänische priv. Hofacteurs mit Figuren in proprer und neuer Kleidung auch mit vollkommener Instrumentalmusik: Die öffentliche Enthauptung des Fräul. Dorothea in Hamb. aufgeführt. —

Andere gerne gesehene Haupt- und Staatsactionen waren: Prinz Pickelhäring; Graf Essex; Kromwell; Ottokar v. Böhmen; Ariadne; Balacia; Karl XII. von Schweden, (ein Stück unter diesem Titel wurde bereits 1724 in Dresden aufgeführt. Harlekin, ein lustiger Kuiraßreuther nebst einer geschwätzigen Marketenderin aboucirten darin die Seriosität dieser Action); Faust; Olimpia und Virenus oder der trunkene Bauer; (Inhaltsangabe des Zettels: Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von seiner geliebten Olympia Rubinenlefzen gesogen, ihm aber einsmals diese ergetzende Unlust, weiß nicht warum, versaget, ist gesonnen wegen der Verachtung, Olympia zu verlassen und sich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen u. s. w.). L'ecole des filoux, oder die Spitzbuben-Schule, d. i. des berüchtigten Spitzbuben und Erz-Diebes in London John Sheppards lasterhaftes Leben, extraordinaire Practiquen, und schändliches Leben, mit Arlequin, einem lustigen, verzagten und glücklich gehängten Handlanger in der Diebszunft. — Recht sehenswürdige Hauptaction: Die bekannten Seeräuber Klaus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und Wiegbold, wie dieselben in dem heil. Lande gefangen genommen, in Hamb. auf dem Grasbrock mit 150 Mann zu öffentlicher Execution sind gebracht worden. Hamb. unter Försters Direction.

[27]) Wetzell, der Verfasser des Tamerlan, und der Magister Ludovici waren beide um 1725 Mitglieder der berühmten Förster'schen Gesellschaft, oder wie sie sich auf ihren Zetteln nannte: der außerlesenen und gewiß remarquablen hochdeutschen Comödianten-Compagnie. Jos. Ant. Stranitzky, aus Schweidnitz in Schlesien stammend, † zu Wien 1728, war zuerst als Hanswurst bei der Velthen'schen Truppe engagirt, trennte sich aber von ihr und ging nach Wien, wo er 1708 eine eigene Gesellschaft gründete. Er hatte in Leipzig und Breslau studiert und später eine längere Reise durch Italien gemacht. Er war ein kluger, geistreicher und trotz seines Berufes sehr wirthschaftlicher Mann; seine Dialoge, die Ueberladung und Gemeinheiten abgerechnet, haben viel Leben und Fluß. Von ihm sind die nachstehend verzeichneten Werke: Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi. Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränk und Schwänk, kurtz-weilige Stich-Reden, Politische Nasen-Stüber, subtile Vexierungen, spindisirte Fragen, spitzfindige Antworten, curieuse Gedanken und kurtz-weilige Historien, Satyrische Püff, zur lächerlichen, doch honnéten Zeit-Vertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalck Terrae, als des obbesagten ältesten hinterlassenen Respectivè Stieff-Bruders Vetterns Sohn. In dem Jahr da Fuchsmundi feil war. 1711. (Andere Auflagen 1722. 1728.) — Lustige Reyß-Beschreibung, Aus Saltzburg in verschiedene Länder. Herausgegeben von J. A. Str. oder den so genannten Wiennerischen Hannß-Wurst. — Hannswurstische Träume allen Gnädig Hochgeneigten Gönnern der hiesigen deutschen Schauspiele zu einem Neuen-Jahrs-Geschänke dargereicht von Johanne Wurstio.

[28]) Beide Stücke wurden sehr häufig ins Deutsche übersetzt. Des berümbten Italienischen Poeten Torquati Tassi Amintas oder Wald-Gedichte, Aus dem Originale Deutsch gegeben von M. Michael Schneidern, Professorn in Wittenberg. Hamb. 1642. — Der aus d. It. des ber. T. Tasso übersetzte Schäfer Amyntas von G. W. von Reinbaben. Weym. 1711. Weiter hat ihn übersetzt J. H. Kirchhoff, Hannover 1742; F. G. Walter, Berlin 1794; Schaul, Carlsruhe 1808; A. W. Schlegel (theilweise); A. Streckfuß; H. L. von Danford. 1821. Uebertragungen von Ungenannten erschienen 1766 in Berlin b. Pauly u. 1818 in Carlsruhe b. Braun. —

Pastor fido, ein sehr schön, lustige vnd nützliche Tragi-Comödia von Bapt. Guarino. Jetzo aber in vnser Teutsche Sprach mit Fleiß vertirt vnd in Reimen ver-

fasset, durch Eilgerum Mannlich. Mühlhausen 1619. — Pastor Fido, oder die allerschönste Tragi-Comoedia, der getreue Hirt genannt, so jemahls auff dem großen Theatro der Welt gesehen worden. Weimar. 1636. (von Statius Ackermann). — Pastor Fido, der getreue Hirte, Schleusingen 1639. — Der getreue Hürte — von Ernst Geller. Dreßden. 1653. — Des Sinnreichen Ritters B. Guarini Pastor Fido, oder Trauer- und Lust-Spiel, der getreue Schäfer genannt, (Abschatz?) 1678. — Des sinnr. und ber. B. Guarini Pastor Fido — übersetzt von Talandern. 1699. — Der getreue Schäfer von Hofmann von Hofmannswaldau 1710. — Neue Uebersetzungen sind von J. G. Scheffner, 1776, A. W. Schlegel (theilweise), A. Arnold, 1815, und von Hieronymus Müller vorhanden.

[29]) Caccini ließ 1601 seine Sammlung von Einzelgesängen: le nuove musiche drucken; in der Vorrede dazu gibt er eine Lehre des Kunstgesanges seiner Zeit. Die Gesänge, vielfach ausgeschmückt und verziert, liefern zwar ein rühmliches Beispiel von der Kehlfertigkeit damaliger Sänger, enthalten jedoch eigentliche Melodie noch nicht; alle sind in recitativer Form.

[30]) Das Orchester zur Euridice war gebildet aus einem Flügel, von Herrn Jacob Corsi, einer großen Zitter, von Don Garzia Montalvo, einer großen Lira, von Herrn Giovannbattista Jacomelli und einer großen Laute von Herrn Giov. Lapi gespielt; nur einmal kommt ein mit drei Flöten begleitetes Tonstück vor. (Ueber die Dafne und Euridice siehe Winterfeld: Gabrieli Bd. II. pag. 24.)

[31]) Die erste römische Oper hatte den Titel: Carro di fedelta d'amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli ed insieme, con aggiunto d'arie a una, a due, a tre voci, posto in Musica dal Sign. P. Quagliati. Eine andere Oper desselben Meisters ist die im Jahre 1642 in Venedig gedruckte: Sfera armoniosa.

[32]) Monteverde schrieb noch folgende Opern: Proserpina rapita von Strozzi, 1630, l'Adone von Vendramin, 1639; il ritorno d'Ulisse in patria von Giac. Badoaco, 1641; und l'incoronazione di Poppea von Businello, 1642. Im Orfeo 1607 gab er jeder handelnden Person ein ihrem Charakter angemessenes Instrument zur Begleitung:

Personaggi:	Stromenti:
La Musica, Prologo . . .	2 Clavicembani.
Orfeo	2 Contrabassi de Viola.
Euridice	10 Viola da brazzo.
Choro di Ninfe e Pastori .	1 Arpa doppia.
Speranza	2 Violini piccoli alla Francese.
Caronte	2 Chitaroni.
Chori di spiriti infernali . .	2 Organi de legno.
Proserpina	3 Bassi da gamba.
Plutone	4 Tromboni.
Apollo	1 Regale.
Choro de pastori che fecero la moresca nel fine . . .	2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima seconda, 1 Clarino con 3 Trompe sordine.

(Siehe Winterfeld: Gabrieli über den Orfeo p. 25, über Ariane p. 37. über den Tanz der Spröden p. 37., über die Art der Instrumentirung p. 44 u. s. w.)

[33]) Fr. Manelli schrieb 1636 die Oper Themistocle; für Piacenza: Er-

cole nell' Erimento; für Padua: l'Andromeda; sie wurde 1637 auch in Florenz und Venedig aufgeführt; ihr folgte la Maga fulminata 1638. Zu beiden letzteren hatte Benedetto Ferrari den Text geschrieben. Nach diesen Opern componirte er noch 1642 Alcale; 1663 il ratto d'Europa; und 1666 i sei Gigli (für Ferrara).

[34]) Für die unsinnigste Ausartung des Opernwesens dürfte folgende Uebersicht eines Triumphzuges, wie er in der Oper Berenice von Freschi, im Jahre 1680 componirt, vorkam, einen Beleg bilden. — Zuerst treten auf: Chöre von 100 Mädchen, 100 Soldaten, 100 Reitern in eiserner Rüstung; dann 40 Hornisten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tamboure, 6 Fähnriche, 6 Posaunenbläser, 6 Meistersänger, die auf türkischen Instrumenten spielen, 12 Flötenbläser, 6 Pagen, 3 Sergeanten und 6 Cymbalisten; 12 Jäger, 12 Reitknechte; 6 Wagenführer für den Triumphzug; 6 andere für die Prozession; 2 Türken, von denen einer 2 Elephanten, der andere 2 Löwen führte. Am Triumphwagen befanden sich 4 Pferde; 6 Wagen von 12 Pferden gezogen mit Gefangenen und Beute folgten ihm; 6 Kutschen schloßen den Zug. In der Oper Dario von demselben Tonsetzer sah man in 3 Akten 14 Veränderungen, darunter das Lager der Perser mit Elephanten, welche Thürme voll Soldaten auf ihren Rücken trugen, die Festungswerke von Babylon, das Lager der königlichen Armee mit Kriegsmaschinen u. s. w. Außer den beiden angeführten, seiner 5. und 12., schrieb Freschi zwischen 1677 und 1685 noch die Opern: Elena rapita di Paride, Sardanapalo, Tullia superba, Circe, Olimpia vendicata, Pompejo magno, Giulio Caesare trionfante, Silla, l'incoronazione di Dario und Teseo tra le rivali.

Daß übrigens das gute Beispiel, welches man in Italien gab, für Deutschland nicht verloren war, beweist die mit größter Pracht in Scene gesetzte und am 20. Jan. 1755 in Dresden aufgeführte Oper Ezio von Metastasio und Hasse.

Unter den Decorationen zeichneten sich besonders aus: Rom bei nächtlicher Beleuchtung, ein Garten mit natürlichen Springbrunnen nnd einem Wasserfall (damals ungemeines Aufsehen machend), sowie das Capitol. Die Maschinen, gefertigt und geleitet durch den Theater-Maschinenmeister Reuß, gingen vortrefflich, erforderten aber auch, nebst der Beleuchtung durch mehr als 8000 Lichter und Lampen, an 250 Personen zur Aufstellung. Im Triumphzuge des Aetius, der Alles, was Dresden bis dahin gesehen, überstrahlte, erschienen 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampelthiere in folgender Ordnung: 1 römischer Offizier mit einem römischen Feldzeichen; 6 Velites (leicht bewaffnete Soldaten); 30 lorbeerbekränzte Musiker mit Trompeten, Krummhörnern und andern Instrumenten; 2 römische Offiziere mit Feldzeichen und 24 Soldaten mit Piken (hastati); 12 gefangene Hunnen; 23 Principes (schwer bewaffnete Soldaten); 8 Maulthiere und 8 Kameele mit kostbaren Decken, Waffen nnd Beute, geführt von je 1 Sclaven; 4 Wagen (mit je 2 Pferden, 1 Knecht und 2 Soldaten), schwer mit Beute beladen, deren noch jetzt ein Theil im grünen Gewölbe prangt; 14 Triarii (Kernleute); 3 römische Feldzeichen von Offizieren getragen; 4 Soldaten mit 2 Tragen voll Beute und 4 Soldaten ebenso, insbesondere mit massiv goldenem Geschirr; 6 Soldaten mit Siegeszeichen; 4 lorbeerbekränzte Römer mit einer Trage, auf welcher ein alter liegender Mann, gestützt auf ein dem Anscheine nach Wasser ausgießendes Gefäß, der den Marne-Fluß darstellte; 2 lorbeerbekränzte Römer mit einem Bilde, den Sieg des Aetius bei Chalons darstellend; das Decret des Kaisers Valentinian III., die Bewilligung des Triumphzugs an Aetius enthaltend, an einer Stange befestigt, getragen von einem ebenfalls mit Lorbeer bekränzten Römer; 26 Prätorianer; 6 Handpferde des Aetius mit

kostbarem Geschirr und je 2 Knechten; 28 Ritter auf lauter schwarzen Pferden; 5 römische Feldzeichen, worunter eins mit des Kaisers Brustbild; 1 römischer Adler, getragen von einem römischen Offizier; 8 Lictoren; 9 Senatoren mit Lorbeerzweigen; 3 Römer mit Lorbeerkränzen und Rauchfässern; 12 römische Musiker; der Triumphwagen des Aetius, von 4 prächtigen Isabellen gezogen, neben einander gespannt, begleitet von Offizieren und Soldaten; 9 Musiker; 3 Römer mit Lorbeerkränzen und Rauchfässern; 9 bekränzte Freunde und Anverwandte des Triumphators; 28 leichte Reiter; 20 Lixe Calones (Troßknechte); 20 schwer bewaffnete römische Soldaten, deren 60 überdieß noch den prächtigen Thron des Kaisers umgaben. Dieser Zug dauerte 25 Minuten; er wurde im Zwingergarten aufgestellt, weßhalb sich dort immer Tausende von Menschen versammelten. Es war eine genaue Beschreibung desselben zum Gebrauche der Zuschauer gedruckt. — Die Tänze hatte Pitrot arrangirt; das Schlußballet, welches 3 Viertelstunden dauerte, wurde von 42 Gefangenen der 4 Welttheile ausgeführt, die jedoch nach und nach durch neue „Corps" verstärkt wurden, so daß zuletzt 300 Personen auf der Bühne waren*).

[35]) Die Schäferspiele G. **Chiabrera's** sind folgende: **Amore sbandito** (der verbannte Amor), **il ballo delle Grazie** (der Tanz der Grazien), **Orizia, il pianto di Orfeo** (Orpheus Klagen), **la pietà di Cosmo** (Cosmus Mitleiden), **Polifemo geloso** (der eifersüchtige Polyphem) und **il rapimento di Cefalo** (der Raub des Cefalus.)

[36]) Die ersten Opernhäuser in Venedig waren die bei St. Cassiano erbauten; das eine davon war in eirunder, das andere in zirkelförmiger Gestalt angelegt; 1650 wurde das große Theater bei St. Chrisostomo eröffnet.

[37]) Als ein Beispiel der gebräuchlichen Orchesterzusammensetzungen mag außer den später anzuführenden noch folgendes dienen: Mareschall Brissac engagirte 1577 am Hofe zu Turin eine Bande Violinspieler deren Anführer **Balthazarini** (Herrn von **Beaujoyeux**) war, für den Hof der Katharina von Medici. Dieser **Balthazarini** arrangirte 1582 bei Gelegenheit der Vermählung des Duc de Joyeuse mit Louise von Lothringen auf Befehl Heinrich III. ein Ballet, wozu Maitre **Salomon** die Musik setzte (**Ballet comique de la Reine, fait aux noces de M. le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont** u. s. w.); dabei waren in der Kuppel des Saales zehn Musikbanden aufgestellt: Hautbois, Cornets, Posaunen, Violoncelli, Lauten und Liren (Violen), Harfen und Flöten. Das Flageolet spielte **Sieur Juvigny**, dessen Erfinder (?) selbst; später traten von jeder Seite des Saales 5 Violinspieler herein **„pour jouer la première entrée du Ballet!"** Man ersieht aus vorstehender Angabe, daß im 16. Jahrhundert ein Orchester vielfach nur eine ungeordnete Vereinigung sämmtlicher Instrumente war, welche zu irgend einer festlichen Gelegenheit überhaupt zusammen zu bringen waren; da nun zu großen Hoffesten fahrende Spielleute aus der Nähe und Ferne gewöhnlich massenweise herbeiströmten, so nahm man eben für den Instrumentenchor, was zu bekommen war.

[38]) Eine Notiz in der All. Mus. Zeit. Leipz. 1843, p. 579 bezeichnet **Grabut**, Kapellmeister des Königs Karl II. von England, als denjenigen, der zuerst 1674 den Namen Oper seiner **Ariadne, or The Marriage of Bacchus** beigelegt haben soll; 1685 ließ er eine zweite Oper: **Albion** und **Albanius** aufführen. Weiterhin wird in derselben Abhandlung behauptet, daß die erste französische Oper

---

*) Fürstenau: Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden. Bd. II. p. 283.

Corneilles Andromeda, 1650 von Cambert componirt, gewesen sei; aber weder diese, noch die 1661 componirte Ariane ou le Mariage de Bacchus von Perrin und Cambert sind etwas anderes als die bisher gebräuchlichen Comedies en musique. Außer diesen hier angeführten Werken ist von Camberts Composition noch das im Jahre 1672 aufgeführte Singspiel: Les peines et les plaisirs de l'amour zu erwähnen. Auch die Pomona fand solche Anerkennung, daß sie acht Monate lang hinter einander gegeben werden konnte und dem Unternehmer Perrin 30,000 Lire einbrachte. Es ist übrigens eigenthümlich, daß die ersten französischen Opern nicht in Paris, sondern am Savoyischen Hofe aufgeführt wurden; 1609 schon fand die Darstellung einer französischen Comedie mit Musik daselbst statt, von 1634 an aber folgten sich eine Reihe solcher Stücke.

[39]) Die Velthen'sche Truppe, welche sich den Namen der berühmten Bande erwarb, ist als die Mutter aller spätern bessern Gesellschaften, so der von Stranitzki in Wien, der Elendsohn'schen, Haack'schen, Denner- und Spiegelberg'schen anzusehen; sie erhielt in Folge ihrer Leistungen den Titel: Chursächsische Comödiantenbande. Veltheim spielte in Nürnberg, Leipzig, Breslau, Hamburg und von 1678 an mit großem Beifalle in Dresden. Die meisten Schauspieler lieferte in dieser Zeit Wolfenbüttel und von dort her pflegten sich die verschiedenen durch Deutschland hin zerstreuten Truppen gewöhnlich zu recrutiren.

[40]) Hanswurst-Comedien aus der Stanitzki'schen Zeit sind z. B. folgende: 1) Der betrogene Ehemann oder Hanns Wurscht der seltsame vnd Lächerliche Jungfraunzwinger, Einfältige Schildwacht, Alla modischer Jäger, beängstigte Liebhaber, Brallende Duellandt, durchgetriebener Kupler vnd großmütiger Erretter seines Herrn. Viennae 3. Aug. 1724. 2) Der Großmüthige Vberwinder Seiner selbst mit Hannswurst dem Vbl Belohnten Liebhaber Viller weibs Bilder, oder Hannswurst, der Meister, Böse weiber gutt zu machen. W. 7. Aug. 1724.*) 3) Sieg der Unschult über Haß und Verreterey, oder Scepter und Kron hat Tugend zum Lohn, mit H. W. dem Doctor in der Einbildung Undt Seltsamen Complimentario. 1724. 4) Pantomimi in

---

*) Actores:

Cosroës, König der Longobarden.

Bellandra, Prinzessin von Benevent, Verlobte des Cosroës.

Ismene, Prinzessin von Spoleto.

Vardanes, Königl. Cron-Printz, verliebt in Ismene.

Alcandro, Cosroës Vertrauter, heimlich in Bellandra verliebt.

Hannswurst, des Königs lustiger Diener.

Brunette, ein altes Kammermädel bey Bellandra.

Weiber so viel man haben kann.

Riegl, ein Nachbar des Hannswurst.

Leibwache des Cosroës, (sie geht halb lang, halb kurzes Seitengewehr.)

Ausführung.

Ein schöner Lustorth in Prospect ein Berg, welcher sich öffnet und eine herrliche Taffel zeigt.

Ein anderer Lustwald.

Ein garrtn mit Fontainen und grottn.

Zimmer der Ismene.

Ein Gefängniß.

Ein Königl. schloß Platz.

Eine wüste einöde in Prospect ein Berg, allwo ein finsteres Gefängniß.

Königl. Zimmer.

Ein schwartz ausgallirtes Zimmer nebst ein Block und Beul, welches sich hernach in ein köstliches Zimmer verwandelt.

Musica, betittult: der dem Arlequin zu einem Post-Klepper nacher China dienende Geld-Teuffel (von A. Wiederer.) 1729.

Aus der späteren F. Kurtz'schen Theaterperiode (1737—1760) sind die nachstehenden Stücke:

Hannswurst (Prehauser) und Bernardon (Theatername des Kurtz) erschröckliche Weiber- und Buben-Bataille, oder die zum Weinen lachende lustige Mordttragödie.

H. u. B., die zwey heldenmüthigen Söhne des großen Ritters Sacragans und tapfern Befreyer der Königin Leonorella auf der Insel Lilliput.

Hannswurst der Teufel und Bernardon der Engel.

Hannswurst der glückliche Besitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geist Ribissel auf der Insel Cellery und Collerabi und die galanten Postknechte.

Bernardon, die getreue Prinzessin Pumphia, und Hannswurst, der tyrannische Tartar Kulikan.

Bernardon der dreißigjährige A. B. C Schütze. —

Die eilf kleinen Luftgeister.

Der Feuerwedel der Venus.

Bernardon im Tollhause.

Bernardon, der kalekutische Großmogul.

Im November und Dezember 1738 gaben die sächsischen Hofcomödianten unter Müllers Direktion — ein Ausläufer der Haacke-Hoffmann'schen Gesellschaft — in Dresden noch nachstehende Harlekiniaden: Der furchtsame Pantalon mit Arlekin dessen kurzweiligen Bedienten. — Die verstellte Narrheit oder Arlekin ein Postillon wider seinen Willen. — Die von der Liebe überwundene Sittenlehre. — Die Macht des Verhängnisses oder philosophirende Frauenzimmer. — Die lustige Schlüssel- und Taschenzauberin mit Arlequin, einem durch viele Zufälle und lächerliche Begebenheiten krumm und gerade gehezten Amanten. — Die durch Weiberlist neu erfundene Manier, aus dem klügsten Manne einen Narren zu machen, oder der durch einen vermeinten Traum zum Trommelschläger geworbene Pantalon und dessen durch Sturmlaufen verlornes Podagra, mit Arlequin einem Sternseher, einer curieusen Köchin, einem Wirth in anderer Leute Häuser, einem Apotheker und einem falschen Werber u. s. w.

Unter Müllers Direction wurde 1740 in Hamburg aufgeführt: Leben und Tod der zaubernden Circe oder der gehörnte Harlekin; letzterer wird darin in einen Nachtstuhl verzaubert; diese „lustigen Singpossenspiele" wurden oft nur nach der schlechten Melodie eines Gassenhauers abgesungen.

Diese Hanswurstcomödien unterscheiden sich von den Haupt- und Staatsactionen nur dadurch, daß bei ihnen auf den Zetteln des Hanswursts Name vorn und der des Helden nach ihm steht, während dort der des Helden vorangeht; im Wesen und Inhalt waren beide fast ganz gleich.

Stranitzky eröffnete im Jahre 1708 sein Theater in Wien, 1712 erbaute er eine Bühne am Kärnthnerthor. Ein Rival von ihm und wegen seiner komischen Talente ausgezeichnet als Hanswurst war Gottfr. Prehauser (1699 † 1769), der 1716 seine theatr. Laufbahn begann, seit 1720 spielte er die Rolle des Hanswurst; mit ihm erlosch die ächte Race der Wiener Pritschenhelden. Gleichzeitig mit Prehauser kam A. Schröter nach Wien (1725—1761), der den Charakter des Großsprechers, Bramarbas, auf die Bühne brachte. Leinhas (1727—1767) war ein vortrefflicher Pantalon, Frau M. A. Nuth, eine ausgezeichnete Colombine. — Stranitzky's Nachfolger war der oben genannte Kurtz, (1715 geb.), der zugleich mit Fr. W. Weiskern, 1737, das Theater betrat. Ersterer wählte den Charakter des Bernardon, eines spitzbübischen, dummen

Menschen; letzterer den des Odoardo, eines grämlichen Alten; er ist auch der Verfertiger von mehr als 140 Burlesken. Jos. Karl Huber erfand den sogenannten Leopold'l, einen sehr muntern und lustigen Charakter*). Ein gewisser Moser in Gratz erdachte für sich den Lipperl, Gottlieb den Jackerl, Brenner den Burlin, Laroche den Kasperl, Ant. Hasenhut 1787: den Tabdädl, Ignaz Schuster 1804: den Staberl.

Am 24. April 1760 noch, also 25 Jahre nachdem die Neuberin in Leipzig den Hanswurst begraben hatte, gab die „durch Kunst, Natur und Moralität berühmte Comödiantentruppe" eines gewissen Herrn Hans Dobler: Den durch List und Schalkheit betrogenen Pfiffikus oder Hanswurst als Gaudieb, eine über alle Maaßen listige und putzige Darstellung in 3 Akten extempore. Hierin erschien Hanswurst als: durchtriebener Graf, grober Schuhknecht, verschmitzter Koch, vermaledeiter Advokat, verschämtes Frauenzimmer und verruchter Beutelschneider. Hierauf folgte: ein mit schönen Tänzen versehenes Ballet, worin sich Musje Schnirkel und Mamsell Stramm auszeichneten.

Eine Wiederbelebung des Hanswursts, dem schon J. Möser 1761 eine Vertheidigungsschrift gewidmet hatte, versuchte W. Chr. S. Mylius (1754—1827) in seinem Hanswurst Doktor nolens volens 1776 und in: So prellt man alte Füchse, oder Wurst wieder Wurst, 1777, einem Lustspiele mit Gesängen.

[41]) Reibehand spielte 1752 mit einem zahlreichen Personale in Hamburg. Schütz in seiner Geschichte des Hamb. Theaters theilt folgenden Zettel von ihm mit: Mit Bewilligung wird aufgeführt ein ganz besonderes Schauspiel, betitelt: L'amour masson, die Liebe ein Freimäurer oder das von ungefähr gern entdeckt sein wollende Geheimniß der Freimäurer durch Isabella, einer wegen dem weiblichen Geschlecht angebohrnen Kuriosität in Angst und Schrecken gebrachten weiblichen Freimäurerin, imgleichen der bestrafte närrische Ehrgeiz des von hochmüthigen Einbildungen eingenommenen, aus der Lehre entlaufenen, sich selbst erhöhten Schusterjungens und deßwegen mit Recht zum Narren gehaltenen Baron von Windsack. Den Beschluß macht ein Tanz und le mari confondu, der verwirrte Ehemann, lustige Nachcomödie von Molière.

[42]) Von 1650—64 wurden am sächs. Hofe folgende Ballete aufgeführt: Ballet von dem Paris und der Helena 1650, der Mohren Gefängniß, der Glückseligkeit 1655 (am 71. Geburtstage des Churf. Joh. Georg I.), des Atlas, der Tugend; Mohrenballet; Ballet der Hygea, der Amazonen, des Parnaß, der Tugenden und Laster, der vier Zeiten des Jahres und der zwölf Monate, von der ahnmutigsten Jahreszeit u. s. w.

1661 wurde zu Heidelberg das Ballet: Verstörte Lust von Lovis de la Marche; 1662 zu Halle die Masquerade der vier Jahreszeiten; 1667 zu Wien: Sieg — Streit deß Lufft vnd Wassers, Freuden-Fest zu dem Glorwürdigisten Beyläger Beeder K. Maj. Leopoldi I. vnd Margarita (Musik von Ant. Bartali); 1671 zu Altenburg die Liebe Herculis und Dejanirae von M. Ulric Robran de la Marche, 1676 deß Menschlichen Alters Zeit-Kürzung zu Gotha (invent. von H. Mareschall); 1697 in der Braunschw. Wintermesse ein Türckenballet und Bauern- oder Hirtenmasquerade in Wolfenb. vorgestellt. Besonders berühmt waren die sogenannten preußischen Ballets: Endymion, Phaeton und Orpheus, Text von Rothnagel, Musik von R. Keiser, 1701, und das neue preußische Ballet, Text von Hinsch, Musik von R. Keiser, 1702. — Noch 1707 kam zu Berlin:

*) Von Huber wurde 1729 eine Singcomödie: Glücke, steh mir bey, gedruckt.

das Frohlocken des Helicons und der Musen über die Geburt des Kron prinzen, Ballet von H. Besser, zur Aufführung.

Das allegorische Festspiel wurde zumeist von Joh. Christ. Hallmann, Aug. von Haugwitz, Sieg. von Birken, Sim. Dach, Aug. Bohse cultivirt; das Schäferspiel von dem pegnesischen Blumenorden, hauptsächlich von Harsdörfer und Klaj.*) Jene Festspiele, mit ihrem mehr oder minder großen Unsinn haben sich als unterthänige Gehülfinnen bei Hoffeierlichkeiten bis zur Stunde erhalten; die Schäferspiele erlebten im 18. Jahrhundert unter Gottschedს Protektorat durch die Neuber'sche Gesellschaft noch eine kurze Blüthezeit; außer dem genannten haben sich in dieser Gattung bemerkbar gemacht: Joh. Christ. Rost (1717—1765, der versteckte Hammel, 1743), Chr. Mylius (1722—1754. Der Kuß 1748. Die Schäferinsel 1749) und wenige Andere.

[43]) Ein derartiges Stück, den haarsträubendsten Blödsinn enthaltend, wahrhaft widerlich unsinnig, hat den Titel: Kayserliche Wirthschafft oder Götter-Spiel, auf welchem Alle Römische Kayser von Julio Caesare als einem Marschall in einem Palmen-Thal logiret und von dem noch löbl. regierenden Leopoldo M. gleichsam an drey Tafeln tractiret werden, allwo währenden Tafeln Hier einer mit dem andern discouriret; dort einer jauchzet, hier einer seuffzet; u. s. f. und also ihre meisten und remarquablesten Thaten selbst eröffnen, Alles nach Erheischung der an sich gelooßten Personen in ernsthafften und lustigen Madrigalen mit beigefügter Fama und Pallade, so, daß jene der Kayser Tugend oder Laster deutlich und summarisch, diese aber die daraus zu schöpffenden Moralia mit Gleichnüssen Versweise anführet, zu der studirenden Jugend Lust und Nutz poetisch entworffen von M. Joh. Andreas Waltern, Langendorffio. Liz. S. S. Theol. Cult. Zeitz. 1699. — Beispiele von solchen Masqueraten-, Jahrmarks- und Wirthschafts-Poesieen finden sich in „des Herrn von Bessers Schrifften. 2. Th. Leipz. 1732, in des Herrn von Canitz Gedichten. L. 1734, und in Ulr. v. Königs theatr. Gedichten. Dresd. 1718.

[44]) Schon aus viel früherer Zeit finden sich Beispiele davon, daß von fürstlichen Personen ganze Schauspiele dargestellt wurden, so z. B. wurde 1589 in Berlin von den Prinzen des kurfürstlichen Hauses die Comödie von der Geburt des Herrn aufgeführt; aber bei diesen älteren Spielen waren noch alle professionsmäßigen Comödianten ausgeschlossen.

[45]) Opitz schrieb außer der Daphne noch einen Singspieltext: Judith. Breßlaw 1635. „Die Chöre so bey diesen Tragedien sollen inserirt werden, in drey Stimmen sampt einem Basso continuo übergesetzt von Mattheo Leonastro de Longueville Neapolitano. Rostock 1646." Dieses Stück ist viel umfangreicher als das frühere, obwohl es nur drei Acte hat; es enthält Arien, ein Duett und Chöre der gefangenen Könige, der Wache, der belagerten Hebräer, der Jüdischen Jungfrauen, der Soldaten und hat überhaupt eine reichere und lebendigere Handlung.

Das Textbuch der Daphne wurde 1698 in Weißenfels wiederholt in Musik gesetzt und noch zehn Jahre später, 1708, von Händel für Hamburg componirt.

[46]) „Den 13. agirten die Musikanten musicaliter eine Pastoral Tragicomoedie von der Daphne." (Alter Bericht.)

---

*) Als Verfasser von Schäferspielen sind noch anzuführen: Joh. Jos. Beck aus Straßburg, Notar in Eckernförde. — Hein. Tolle (1629—1679) Superintendent zu Göttingen. Jac. Reich (1635—1690) Professor der Beredsamkeit in Königsberg u. s. w.

[47]) 1650 waren bereits italienische Sänger in Dresden angestellt; 1661 kamen die ersten nach Berlin.

[48]) Orpheo und Euridice. Invention von A. Buchner, Profesore poeseos in Wittenberg; Musik von H. Schütze; Ballets vom Tanzmeister G. Mölich; aufgeführt am 20. Nov. 1638. — Nachahmungen der Daphne wurden 1671 und 72 und später noch öfter in Dresden unter den Titeln: Apollo und Dafne oder die in Lorbeer verwandelte Dafne mit Musik von Peranda und Bontempi gegeben.

[49]) Von Schirmer wurde 1653 ein musikalisches Drama: Liebesspiel der Nymphen und Satyren, 1670 das Singspiel: der triumphirnde Amor in Dresden aufgeführt; von F. Geller: Der getreue Hürte Arkadischer Hürtenaufzug, als H. Joh. Georg, Churf. zu Sachsen, H. Joh. Georg, Kuhrprinz, H. Joh. Georg, Herzog dero allerseits Namenstag begingen, 14. Juni 1653. (24 Musikstücke enthaltend, eigentlich nur eine Uebersetzung des **Pastor fido** von Guarini.)

[50]) Ernst Stapelius aus Lemgo; Theologe; † 1635 in Hamburg: **Irenaromachia**, Das ist Eine Newe **Tragicomoedia** von Fried vnd Krieg. Hamb. 1630. (2. Auflage sampt einem lustigen Pauren-Auffzuge zwischen jedem Acte. Bresl. 1639.)

Joh. Klaj (1616—1656); stiftete mit G. Ph. Harsdörfer 1644 den pegnesischen Blumenorden; zuletzt Prediger in Kitzingen: Schwedisches Fried- und Freudenmahl zu Nürnberg den 25. des Herbstmonats, im Heiljahr 1649 gehalten. — Irene, d. i. Vollständige Außbildung deß zu Nürnberg geschlossenen Friedens 1650. (Geburtstag des Friedens, Schwedisches Fried- und Freudenmahl, Lustfreudiges Feldpanqvet.) — Geburtstag deß Friedens, Oder rein Reimteutsche Vorbildung, wie der großmächtigste Kriegs- und Siegs-Fürst Mars auß dem längstbedrängten und höchstbezwängten Teutschland, seinen Abzug genommen, mit Trommeln, Pfeiffen, Trompeten, Heerpaucken, Musqueten- und Stücken-Salven begleitet, hingegen die mit vielmalhunderttausend feurigen Seuftzen gewünschte und nun mehrerbetene goldgüldene Irene mit Zincken, Posaunen, Flöten, Geigen, Dulcinen, Orgeln, Anziehungen der Glocken, Feyertägen, Freudenmalen, Feuerwercken, Geldaußtheilungen und andern Danckschuldigkeiten begierigst eingeholet und angenommen worden. 1650. (Geburtstag deß Friedens, Lustfreudiges Friedensfest, Tempel deß Friedens, Castell deß Unfriedens, die Nymfe Noris 2c.) — Freudengedichte, der seligmachenden Geburt Jesu Christi zu Ehren gesungen. Nürnb. 1650. Geistl. Singspiel in 3 Aufzügen. — Engel- und Drachenstreit. 1645. (Neue Ausgabe(?) 1662 von M. Chr. Funk in Altenburg.)

Simon Dach zu Memel geboren (1605—1659). Professor der Poesie in Königsberg: Cleomedes, und Sorbuisa-Borussia, poetische Schauspiele. 1696 gedr.

Joh. Rist (1607—1667), geb. zu Ottensen in der Grafschaft Pinneberg, Prediger zu Wedel in Stormarn; Stifter des Elbschwanenordens: Das Friedewünschende Teutschland, in einem Schauspiel öffentlich vorgestellet und beschrieben, durch einen Mitgenossen der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft. Hamb. und Amsterd. 1647. — Das Friedejauchzende Teutschland, Welches Vermittelst eines neuen Schauspiels, theils in ungebundener, theils in gebundener Rede und anmuthigen Liederen. Mit neuen, von M. Jacobi, bey der Stadt Lüneburg Cantorn, gesetzten Melodien, denen mit guter Ruhe und Frieden nunmehr wolbeseligten Teutschen, Teutsch und treu meinentlich vorstellet. J. R. Nürnb. 1653.

M. Christ. Rose von Mittewalde: Holofern aus h. Schrift Anweisung, allen des Teutschlandes Friedensstörern und blutgierigen Kriegern in einem lustigen Schau-

spiel vorgestellet, auch etzliche anmutige Concerte von 3 Stimmen, sampt einem Basso continuo mit einverleibet, so dem Werke gleichsam eine Seele geben. Hamb. 1648.

Georg Neumark (1619—1681) aus Mühlhausen; Geh. Archivsekretär und Bibliothekar in Weimar und der fruchtbringenden Gesellschaft Erzschreinhalter: Keuscher Liebes=Spiegel, d. i. ein bewegliches Schauspiel von der holdseligen Kalisten und ihrem Treu beständigen Lysandern, laut der Hist. Beschreibung in gewiße Abhandlung und Auffzüge gebracht mit mus. Stücken und bildlichen Stellungen außgezieret. Thorn. 1649. — Poetisches Gesprächsspiel oder theatralische Vorstellung eines weisen und zugleich tapfern Regenten. (Herz. Wilhelm IV.) Weimar. 1662.

Just. Georg Schottelius (1612—1674); Consistorialrath zu Wolfenbüttel: Neu erfundenes Freudenspiel, genanndt Friedens Sieg. In gegenwart viel Chur= und fürstlichen auch anderer Vornehmen Personen in dem fürstlichen Burgsaal zu Braunschweig 1648 von lauter kleinen Knaben vorgestellet (mit 12 Gesängen und Tänzen von Sophie Elisabeth, Herz. zu Braunschweig und Lüneburg.) Br. 1649.

Georg Weber: Kampf und Sieg oder ganzer Lebenslauf eines recht christl. Creutzträgers in diß Theatral.=Poetisch=Musicalische Werk gesetzt. Hamb. 1652.

Petr. Eisenberg aus Halle: Ein zwiefach Poetischer Act und Geistl. Spiel: Von den dreyen Gaben der Weisen auß Morgenlande. 1651 in der Königlichen Freystadt Epperies, In Ober=Vngern gehalten und vorgestellet, Von Acht kleinen Jungfräwlein (und zween Knaben). Bartfeld 1652. — Nero, der verzweifelte und dadurch das Reich befreyende, in einem Singspiel mit Balleten dargestellt, zu Ehren Herrn Augustus Administrators zu Magdeburg, bei Einsegnung dessen Fräuleins Dorothea, den 3. März 1663 in Halle.

Sig. Betulius (v. Birken; 1626—1681) zu Wildenstein bei Eger geboren; lebte in Nürnberg: Teutscher Kriegs Ab= und Friedens Einzug, in etlichen Aufzügen bei allhier gehaltenen hochansehnlichen Fürstlichen Freudenmahl, Schauspielweiß vorgestellt. Nürnb. 1650. — Psyche; Schauspiel auf den Schauplatz gebracht in Nürnberg. 1652. — Ballet der Natur, welche mit ihren 4 Elementen sich fröhlich und glückwünschend vernehmen läßt, bei der Heimführung Fr. Erdmuths Sophien, Prinzessin zu Sachsen nach Bayreuth 1662. — Singspiel, betitelt: Sophia, bei der gleichen Veranlassung aufgeführt. — Margenis, oder das vergnügte, bekriegte und wieder befriedigte Teutschland. Nürnb. 1679.

Chr. P. Spies: (1631—1688.) Der Lehr= und Weisheit begierige Jüngling, aus der alten sinnreichen Tafel des vortreffl. Philos. Cebetis mit nützlichen Lehren unterrichtet. In einer Comedy von jungen Leuten präsentirt und aufgesetzt. Nürnb. 1659. (Mit 5 Gesängen.)

Hironymo Thomae von Augstburg: Titus und Tomyris oder Trauerspiel, beygenahmt die Rachbegierige Eyfersucht. Gießen 1661. (5 Aufz. in Versen mit untermengten Chören.)

Const. Christ. Dedekind, kurf. sächs. Steuerkassier in Dresden: Sophia 1662. — Altaniens werthester Hirtenknabe Filareto. Dresd. 1665. — Herrn Friedrich Wilhelm zu Sachsen 11. Geburtstag mit einem Singespiel beehret. — Sterbender Jesus auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauerspiels zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt. 1668. — Neue Geistl. Schauspiele, bekwehmet zur Musik mit einem Theatr. poet. Ahnhang, zur neuen Kirchen=Musik, gewißer Sonn= vnd Fest=Tage eingerichtet. 1670. (Himmel auf Erden, d. i. Gott als Mensch im Freudenspiele der Geburt Christi vorgestellt. — Stern aus Jacob und Kinder=

mörder Herodes, verfaßt in ein singendes Trauerspiel. — Siegender Jesus in einem Freudenspiele seiner triumphirenden Höllenfahrt und Auferstehung vorgestellet.) — Die verwandelte Io. 1673 u. 1678. — Heilige Arbeit über Freud vnd Leid der alten vnd neuen Zeit in Musik-bekwehmen Schau-Spielen ahngewendet. Dreßden 1676. (Versündigte und begnadigte Eltern Adam und Eva. — M. J. erster Martyrer Abel. — Der wundergehorsame Isaac und großgläubige Abraham. — Simson.) — Krieg und Liebe. 1673. — Paris und Helena. 1679. — Ballet von der Zusammenkunft und Wirkung der VII Planeten. 1678. — Frauenzimmerballet, oder der Churfürstin zu Sachsen, Joh. Georgs II. Gemahlin, Mohrenballet, bei der hohen Zusammenkunft des Sächs. Hauses in Dresden 1678. — Alarich (womit 1686 die neue Schaubühne eingeweiht wurde). — Fröhlich bewillkommneter Frühling und Sommer. 1690. — Tempel der Liebe. 1691. — Camillus der Großmüthige 1692.

Christ. Funke, Rector in Altenburg: Engel und Drachenstreit. Altenburg. 1662. — Der gefallene und büßende David. — Der vhralten fürstl. sächs. Residentzstadt Altenburg Ehren-Port, bey der 4. Gregoriusfeyer, durch Außführung des zweygespitzeten Parnassens aufgerichtet. 1663. — Entwurff des fürstl. Trauer-Spiels, welches über den allzufrühen, doch höchstseel. Abschied Herrn Christians H. z. S. in der fürstl. sächs. Landschule zu Altenburg vorzustellen gewillet Chr. F. 1663.

A. Fr. Werner: Der lobwürdige Cadmus, dem Könige in Dänemark Friedrich III. u. s. Gemahlin Soph. Amalien, bei dem Schlosse Friedrichsburg im Walde, in deutsche Verse gesetzt von A. Fr. W., in die Musik gebracht und mittelst VI mus. Aufzügen vorgestellt durch den Capellm. C. Förster, 1663, den 25. Sept.

J. B. Heinsio: Apollo und Dianen Auffzug, bey dem höchstansehnlichen königlichen Beylager K. Karl Gustavs mit Hedwig Eleonore von Holstein zu Stockholm vorgestellet.

Henr. Wettengang: Hanulus. D. i. Eine Comedie oder Spiel, darinnen vor Augen gestellet ist, was für Belohnung die Sünde giebt, nemblich den Tod, und wie der Mensch von allen Creaturen verlassen wird, die Tugend aber allein bey ihm fest helt. Röm. 6, 23. Der Tod ist der Sünden Sold. Bremen 1665.

Jac. Schwieger aus Altona, war Soldat, lebte dann in Hamburg, Gottorp, zuletzt am Schwarzb.-Rudolst. Hofe: Die Wittekinden. Sing- und Freuden-Spiel von des hochlöbl. Gräfl. Schwartzburgischen Uhralten Hauses Auffnehmen, Fortwachsen und Christenthum. Jena 1666.

Joh. Georg Richter: Theseus, Theatrums — froh, bei dem hohen Beylager Joh. Georgs III. Churf. v. S. mit Anna Sofie v. Dänemark. 1667.

J. Onkel: Amphitheatrum Saxonicum, oder Arcadische Aufführung Sächsischer Löwen und Adler bei dero Chur- und fürstl. hohen brüderlichen Zusammenkunft in Dreßden 1668. (Mit sehr vielen Arien.)

J. Christian Hallmann aus Breslau; Schauspieler; † 1704 in höchster Armuth: Die sterbende Unschuld oder Catharina, Königin in England. Musicalisches Trauerspiel. — Die sinnreiche Liebe, oder der glückselige Adonis, und die vergnügte Rosibella, Pastorell (in: Trauer-, Freuden- und Schäffer-Spiele). Breslau.

Mich. Schuster: Bestrafte Verläumbdung und belohnte Gottesfurcht (Mischspiel). Straßb. 1668. — Die in der Frembde erworbene Lavinia. Bei der Heimführungs-Solemnität Magd. Sibylla, Hertz. zu Würtemb. geb. Landgr. zu Hessen in einem mus. Freudenspiel vorgestellet. Stuttg. 1674.

Wilh. Cronpusch: Jauchtzender Cupido, Oder Siegende Liebe. Schäf-

fer-Spiel. Bei höchst erwünschtem Wiederschein des H. Georgen Wilhelms, Prinzens zur Liegnitz, Brieg und Wohlaw, Nahmensfestes, 28. Mai 1669, Singende vorgestellet. Görlitz.

Dav. Trommer aus Plauen, Pfarrer zu Bagern, Zülßdorf und Buckau: Nickerische Poesie, oder 3 Theile weltl. und geistl. Gedichte. Dresd. 1670. — Geistl Singspiele. Leipz. 1691. — Drama Ecclesiasticum, oder geistl. Sing-Spiel. von der Verehlichung Isaacs und Rebecca. Leipz. 1691.

K. Seyffahrt (1630—1681) Pfarrer im Anhaltischen: Singspiele im poetischen Glückstopf. Jhena 1671.

Dav. El. Heidenreich (1638—1688) in Leipzig geb.; Consistorialrath in Weißenfels: Liebe krönt Eintracht, oder die erworbene Prinzessin aus Mosien. Schau-Platz-Feyer. — Eintracht stärkt Heyrath oder Ballet der wohlgerathenen Ehe. — Heyrath macht Friede, oder der erkannte Tuisco. — Die singende Comedie: die verliebte Jägerin Diana, am 2. Nov. 1671 auf der Morizburg in Halle vorgestellt.

J. Ludw. Faber (1635—1678) zuletzt Quintus am Gymnasium zu Nürnberg: Herodes der Kindermörder in einem Singspiele vorgestellet. Nürnb. 1675. — Abraham, der Gläubige und Isaac, der Gehorsame, in einem Singspiele aufgeführt Nürnb. 1675.

Sim. Baldou (1646—1720) geb. zu Nienburg; Rector in Bremen, dann Hofprediger des Herzogs von Bevern, dann Prediger in Stade, zuletzt Superintendent in Verden: Tugend und Liebesstreit. Bevern 1677. — Liebesgefängniß. 1678.

Chr. Heuchelin: Die triumphirende Treue, zu Ehren der Fr. Joh. Elisabelha, Marggr. v. Brandenb. bey glücklichen Vorgang aus dem Hochf. Kindbett aufgesetzet (Musik von J. Löhner) Ansb. 1679.

Chr. Hoffmann von Hoffmannswaldau (1618—1679) aus Breslau; kaiserlicher Rath und Präsident des Breslauer Rathscollegiums: Der getreue Schäfer. 1679.

Christ. Ad. Negelein (1656—1701), Kaufmann in Nürnberg; 1700 kais. Hofpoet in Wien: Abraham, der Großgläubige und Isaac, der Wundergehorsame, in einem Sing-Spiel vorgestellet von dem Pegnesischen Blumengenossen Celadon. Nürnb. 1682. — Arminius, der deutsche Erzheld. N. 1697.

Dan. Caspar: Die betrübte und getröstete Galathea, Singspiel von 10 Personen, einem Chor Hirten und Nymphen. 1682.

Aug. Ad. von Hauchwitz aus der Lausitz: Prodromus Poeticus. Od. Poetischer Vortrab, bestehende aus unterschiedenen Trauer- und Lustspielen, Sonnetten, Oden, Elegien, Bey- oder Ueberschrifften und andern Deutschen Poet. Gedichten gezogen. Dresden 1684. bey Christ. Bergen.

Sibylla Schusterin: Verkehrter, bekehrter und wieder bethörter Ophiletes auf die Trauerbühne gestellt. Oetting. 1685. gedr. durch Stephan Rolch.

Jac. Reich (1635—1690) Prof. in Königsberg: Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch durch eine urplötzliche Verwandlung, mit Zuhülfe der Cypris, in Annehmung der himmlischen Rosibellen, in einen fortunato verkehret worden, bey einer burgerlichen Hochzeit den 17. Juni 1686 in Preussen in einem Pastorell aufgeführet.

J. Chr. Emmerling: Der durchlauchtige Musicus oder der beglückte Liebessieg, an H. Friedrichs, H. z. S. Geburtst. auf Selbstgnädigstes Verfügen in einem mit Mus. Arien und andern Vorstellungen vermischten Trauer-Freuden-Spiel vorgest. 1689.

Christ. Fürer von Haimendorf (1663—1732) ein Nürnberger, Mitglied des Raths, seit 1709 Vorsteher des Pegnitzordens: Camilla, die Königin der Volsker,

1690 am Crönungsfeste Josephi I. zu Augsburg aufgeführt. — Die Siegende Stärke oder Italiänisches Singspiel, welches an dem erfreulichst erschienenen Namens-Tage Ihrer Kais. Maj. Eleon. Magd. Theresia, sammt einem herrlichen Ballet 1687 ohnfern Wien vorgestellet wurde. — Der vergnügte Traum, oder die küssende Diana. Operette.

J. Fr. Keil: Die unveränderte treue Ehegattin Penelope. Gotha 1690.

Sam. Großer (1666—1736): Der Ursprung und Grund des bürgerlichen Glücks. — Die vornehmsten Weltverderber, in Eins verfaßet und summarisch bestraft in einem Sing- und Schauspiel 1694. — Der gestürzte Goliath, 1732 unter Direktion eines Schulmeisters aus Eyba von einer Bande Leinewebergesellen in Dresden aufgeführt. — Der Ursprung des in der Welt herrschenden Zanks und Streits. 1693.

J. G. Lippold: Die bethränte Unschuld des leidenden Jesu. Jena 1694.

W. M. Chyträus: Ballet der Elbe 1695. Musenfest 1696.

El. Binder: Siegreiche Unschuld; ein Singespiel. 1696.

J. Christoph Wenzel (1659 — 1723), zu Unterellen b. Eisenach geb., 1695 Direktor in Altenburg, 1713 in Zittau: Die drei Hauptbeherrscherinnen menschlicher Begierden: Reichthum, Ehre und Weisheit. Altenb. 1697. — Die ungleich gerathene Kinderzucht. Altenb. 1700.

Ch. L. Vorberg: Die verschwiegene Treue. Onolzb. 1698. Sardanapalus. ~~Onolzb. 1698~~

J. M. Conradi: Freund- und Liebesstreit. Schäferspiel. Oett. 1699.

Joh. Franc. Mezger, Praec. II. Cl. et Cantore. Ulmisches Jerusalem, d. i. Eine mit neuen Inventionen, Biblischen Historien und andern auferbaulichen Realien, Sinnreichen Aenigmatis oder Räzeln, außerlesenen und anmuthigen Interludiis, von allerhand Begebnissen, nach der jetzigen Welt-Art eingerichtete, wie auch in einem Praeludio und dreyen Actibus bestehende Friedens-Comedia, Worinnen die Welt, die Höll, und der Himmel repraesentirt und aufgeführt werden. Mit denen allhiesigen Gymnasii studiosis und Lateinischer Schuljugend 1699. 9. August.*)

J. Jacobi: Der um unserer Missethat willen verwundete und um unserer Sünden

---

*) In dieser Schulcomödie sind folgende Scenen für das, was man durch die Jugend vorstellen ließ, bezeichnend:

Scena VI.

Obige drey Gesellen (Orbis, Esau, Nemo), wie auch Bacchus und Epicurus sammt dem Corydon und dreyfachen Dürnen (Luxuria, Saltatrix und Lis) machen sich lustig mit einander mit Essen und Trincken, Danzen und singen, so lang, biß ihre Freud plötzlich in ein jämmerliches Leyd sich verwandelt, in deme unter wehrendem Danzen die Saltatrix oder Danzerin dahin gefallen und gestorben, welcher Corydon ein kurtzes jedoch ihrem Stand und Lebensart nach wol verfaßtes Epitaphium aufgeführt und Lamento dazu gesungen.

Scena VII.

Die Haußfrau deß reichen Prassers Epicuri stellet sich gar kläglich und unwillig über ihres Manns tägliches poculiren, wie nichts weniger ihrer Magd Lis verbultes Leben und außlauffen. So, daß sie ihr bey dem Teuffel gefluchet, welcher augenblicklich erschienen in Gestalt einer alten Hexen. Weil sie aber ihren Sündenfall deß Fluchens bereuet und Gott um Verzeyhung deßwegen gebetten, hat die Stygische Hex ihr keinen Schaden zufügen können.

Scena VIII.

Vorgemelde Lis erzehlet, wie lustig bey dem Dantzen und andern Liebshändeln sie sich aufgeführt und lobet die drey Gesellen über die massen, fürnehmlich aber den Corydon, welcher sein Lob mit anhört, und verliebt sich hierauf in sie, daß er noch selbigen moment mit ihr Hochzeit machet, und einen Bäurischen Braut-Dantz aufspielen lasset, womit der erste Actus, Gott Lob sich endiget.

willen zerschlagene und gekreuzigte Jesus, in einem Trauerspiele vorgestellt. Schneeberg 1707. — Der auferstandene und triumphirende Jesus, in einem madrigalischen Dramate aufgeführt. Schneeb. 1707.

J. B. Stengel: Das mit Gotha ämulirende Altenburg, 1722. — Die beschützte Irene, 1723. u. s. w.

Joh. Just. Fahsius: Die über Brittanien siegende niedersächsische Nation. 1722.

J. G. Pickel: Pastorale, welches zu Ehren der unvergleichlichen Noris, als deren resp. Wohlgeb. und gnädigen, auch andern Liebhabern der Musik, auf der Herren Trinkstuben, bey dem ordentl. Musikkrantze kurz vor seiner zur weitern Excolirung der Musik unternommenen Reise, um sich hierdurch zu fernerer Gnad zu recommandiren und zu beurlauben, componirt und aufgeführt, J. G. P. Nürnb. 1723.

G. B. Hanke in Breslau; † um 1750 als Accisesecretär in Dresden: Orlando furioso Oder: Der rasende Orland, welcher im Jahr 1724 im Kuckus-Baade in einer Opera aufgeführet wurde.

Sal. Seemann: Turnus, opernmäßiges Schauspiel. Marpurg 1729.

J. Fr. v. Uffenbach (1687—1769) Schöffe und Rathsherr in Frankfurt a. M.: Pisistratus, König von Athen; ein Singspiel. — Haß und Neid; ein Nachspiel, Hamb. 1733.

J. Stählin: Die treue Schäferin Lycoris aus dem Maffei verdeutscht. L. 1734.

Myriander: Der geadelte Schreiber, ein Lustsp. von 5 Aufz. mit 4 mus. Handlungen. Pass. u. Leipz. 1752.

J. C. Kuntzen: Die Frömmigkeit des Boas bey seiner Verheyrathung, aus dem Buche Ruth, bey der gewöhnlichen Abendmusik 1753 vorgest. Lübeck. — Die vereitelten Anschläge des wütenden Sauls, den gottseligen David zu verderben. (Sam. 19, 9—17) in der gewöhnl. Abendmusik b. der Stadt Lübeck 1754 vorgest.

Von unbekannten Verfassern wurden an verschiedenen Orten folgende Singspiele aufgeführt:

Kunst aller Künste, ein böses Weib gut zu machen. Vormahls von einem italienischen Cavaliere practicirt, itzo aber von einem deutschen Edelmann glücklich nachgeahmet, und in einem sehr lustigen possenvollen Freudenspiele vorgestellet. Samt angehängtem singenden Possenspiele, worinnen die unnöthige Eifersucht eines Mannes artig durchgezogen wird. Rappersdorf. 1650. — Der kriegende Alexander. 1662. — Ballet od. Tanzspiel: Der sieghafte Hymen, auf das Beylager Georg Christians, Fürsten zu Ostfriesland, mit Christ. Charlotte Hertz. zu Würtemb. den 4. May 1662 zu Stuttgardt vorgestellet. — Klagelieder des Reyens der Jungfrauen im Trauerspiele vom Jephta. 1663. — König Hatugast, ein Schauspiel mit Aufzügen und Chören 1666. — Maximian. Trauerspiel 1668. — Der Pedantische Irrthum des überwitzigen doch sehr betrogenen Schulfuchses durch die Satyram, samt angehenkten singenden Possenspiele, die Sutorio Magistrale seltzsame Metamorphoris genannt. Rappersweil 1673. — Alamodisch Technologisches Interim, Oder des Ungeistlichen Geistlichen Statistisch Scheinheiliges Schaffskleid, mit begierigen Fuchs- und Wolffspeltze, an statt des rechten Futters faconiret, und gleich dem Pedantischen imaginations und Hasenfelle durch die Satyram abgezogen. Sampt angehencktem Possenspiele, Der Viesirliche Exorcist, als fleischlicher Geister, nicht spiritualer Außtreiber genandt. Rappersweil 1675. — Das tödtliche Liebesglück od. Freudentrauerspiel von Guiscardo und Sigesmunda. 1677. — Bewillkombs-Krantz, geflochten von Rautten die Francken-Flora, mit deme Sie einige Blumgenossene Schäffer vnd Schäfferinnen, als H. Friedrich

H. z. S. G. und Fr. Magd. Sibylla, den Hochw. H. Pet. Philipp, Bisch. zu Bamb. u. Würzb. durch eine Freund-Nachbarl. Visite beehret, auß Music-kunst Lustfreudigst geziehret. Würzb. 1679. — Die grünende Wirthschaft der verliebten Gedanken. Christiansburg 1682. — Der Götter Freudenfest. Berl. 1684. — Die vber alle Tugende triumphirende Tugend der Beständigkeit. Heidelberg 1684. — Das Kleinod Cerannia von Ulyssipone, Jetzo genannt Lispona, zur Befrohlockung der glückseeligsten Vermählung Petri, Königs von Portugall, mit Maria Sophia, Churpr. zu Pfalz. Heidelberg 1687. — Die hochgesegnete Vermählung des theuern Prinzen Irenii, mit der himmlischen Prinzessin Pietas. Budißin 1697. — Die erhöhte Demuth und der gestürzte Hochmuth. Goßlar 1697. — Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens. Arnstadt 1705. — Der vom Prinzen Eugenius und Herzog von Marlebrough curirte Ludwig XIV. König von Frankreich und Navarra, in einer lustigen Opera betrachtet von einem aufrichtigen Deutschen. Siegeland 1707. — Ludewigs des großen Königs Trauerklage und wohlbedächtiges Testament, welches derselbe nach Uebergabe der weltberühmten und importanten Vestung Ryssel auffgesetzet, in einer darüber zu Paris gehaltenen Opera angestellet und nun aus dem französischen ins Hochdeutsche übersetzet. Leipzig 1709. — Damötas und Euphrasia. 1720. — Der aus Hungersnoth sich zur Liebe bequemende. Prag 1723. — Die Stärke der Freundschaft in Pylade und Oreste. 1728. — Aesopus bei Hofe. 1729. — In Altdorf wurde 1730 aufgeführt: Der weinende Petrus, ein Singspiel, das sehr viele Decorationen erforderte; 1731: Haman und Mardochai; 1732: Die unglückliche Eudoria. — Cajus Fabritius, ein Sing- und Trauerspiel. Dresd. 1733. — Augustus oder die siegende Liebe. Lauban, 1735. — Adam und Eva. Musikalische Operette. Hamb. 1736. (Aufgeführt unter J. F. Beck, Prinzipal einer hochfürstlich Waldeck'schen privilegirten hochdeutschen sächsischen Hofkomödianten-Gesellschaft, vormaligem Zahnarzt und Hanswurst der Pöbelkomödie). — Asteria, ein musikalisches Schäffer-Gedichte. Dresden 1735. — Atalanta. Danz. 1742.

[51]) Dan. Casp. von Lohenstein (1635—1683), geb. zu Nimptsch in Schlesien; kais. Rath und Syndikus der Stadt Breslau, schrieb: Cleopatra 1661, Agrippina 1665, Epicharis 1665, Ibrahim Sultan 1673, Sophonisbe 1680, Ibrah. Bassa, gedr. 1685.

[52]) Galathea. Sang-Spiel 1675. — Die beschützte Unschuld. — Der Tochter-Mord, welchen Jephta unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat, den 13. Febr. 1679 auff der Zittauischen Schaubühne vorgestellet. Zittau 1780 (die Mel. in 3 u. 4 St. mit Begl. von Klavier u. Violine.) — Bäurischer Machiavellus in einem Lustspiele vorgestellet, den 15. Febr. 1679. Leipz. 1681. — Das Ebenbild eines gehorsamen Glaubens, welches Abraham in der vermeinten Opferung seines Isaacs beständig erwiesen, wie solches den 4. Mart. 1680 auf der zittauischen Schaub. vorgestellet worden. Zittau 1682. (Die mehrst. Ges. in den versch. Stücken sind von Moritz Edelmann.) — Lustspiel von der Verkehrten Welt. Zitt. 1683.

[53]) Neu-anmuthiges Schau-Spiel, genahmt Charimunda, oder Beneideter Liebes-Sieg. Nebenst beygefügten Kunstgesetzten Melodeyen derer darinnen befindlichen Liedergen. Halle. 1658.

[54]) Auserlesene in denen dreyen Sing-Spielen: Flora, Cecrops und Procris enthaltene Arien, auf hohes Ansinnen in Noten gesetzt. Nürnb. 1690. (Enth. 108 Ges.)

[55]) Außer den im Buche bereits genannten: Piastus, Lust- und Gesangspiel.

[56]) J. Löhner war Organist, G. Walch († 1656) und P. Heinlein (1626 —1686) waren Musikdirektoren in Nürnberg. Von ersterem ist das Singspiel: der gerechte Seleucus 1687; von Walch die Musik zur Psyche von Birken 1652, und von letzterem die Tonsätze zu dem Lehr- und Weisheit begierigen Jüngling von M. C. P. Spieß, 1669. — W. M. Mylius, Goth. Kapellm. schrieb: Der über Fürsten anständigster Tugenden erregte und beygelegte Streit-Handel in gegenwärtigem Sing-Spiele in einer Taffelmusik vorgestellet. 1693. — Die drey fürnehmsten Grund-Seulen eines glücklichen Regiments, 1694. — Von dem Schwarzb. Kapellmeister Ph. H. Erlebach haben wir ein Singspiel: Streit der Famä und Verschwiegenheit über die Liebe, Rudolst. 1696. — Von J. Ph. Käfer, Kapellm. in Hildburghausen: Des Teutschen Schulmeisters Anstalt zur Lust-Music, bei dem über die zu dreyen Mahlen über die Waffen der hohen Alliirten erhaltenen Victorie angeordneten Lust-Festin, in einer kleinen mit Balleten untermischten Operette. 1711.

[57]) Die bayrische Kapelle unter der Regierung des Herzogs Albert V. (1550—1579), und unter der seines Nachfolgers Wilhelm V. (1579—1597), eine der berühmtesten ihrer Zeit, bestand im Jahre 1562, wo Orlandus Lassus erster Kapellmeister wurde, aus 92 ausgezeichneten Musikern aller Nationen, darunter waren 13 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapell-Zöglinge, 6 Castraten und 13 Instrumentisten. 1577 bildeten 11 Trompeter und Paucker, 7 Violinisten, 7 Bassisten, 7 Tenoristen und 3 Altisten die Hofcapelle. Ein Namensverzeichniß der einzelnen Mitglieder vom Jahre 1593 weist nach, daß Italiener und Niederländer die überwiegende Zahl derselben bildeten.

Tenöre: Joh. Fischer, Christian Hug, Heinr. de Blau, Wolf Schönsleder, Rud. und Ferd. de Lassus, Pier Ant. Pietra. Altist: Kasp. Thainer. Bäße: Joh. Geringer, Wolf Fischer, Jonas Baßanius, Jac. Carlo. Instrumentisten: Vilerus und Balth. Cornezano, Hercule Tertius, Jules Gilgi, Mart. Alonzo, Ant. Patard, Jac. Baumann, Horatius Sega, Ant. Morari, Math. Bisutius, Ernst de Lassus. Organist: Wilh. Pichler. Dazu kommen noch 9 Hoftrompeter, zwei Paucker, und Joh. Landschreiber, Aufseher der 6 Castraten. (Dehn).

Die Kapelle in Berlin unter dem Churfürsten Joh. Georg (1571—1598) hatte im Jahre 1572 folgende Mitglieder:

Diterich Stohn,	Trumpter.	Jacob Mors,	Organisten.
Jacob Schulz,		Johannes Rettel,	
Pet. Siebert,		Johannes Wessalius,	Capellmeister.
Heinrich,	Zinkenbläser.	Stephan Cotfriedt,	Sänger.
Jergen Hopfing,		Johan Eitner,	
M. Meier,		Peter Schlemmer,	
Jorgen Premsenthaler,		And. Schubart,	
Hans Schultz,		Mattis Casinger,	
Hans Jorden,		Lampertus de Flittin,	
Quecker, Paucker.		Geslinus Furnerius,	
Joh. Hornburg, Hoforganist.		3 Dicantisten.	

(Ohne das Kostgeld, das jährlich auf circa 1200 Thlr. zu berechnen sein dürfte, wurden baar für die Kapelle 13—1400 Thlr. bezahlt.)

1573. Capellm. Joan Wessalius.
Petrus Schlammer, Andr. Schubart, } Bassisten.
Joh. Fulner, Math. Bastmeier, Anthonius vom Dorff, } Altisten.
Lampr. de Fleim, Steph. Gutschmidt, } Tenoristen.
4 Discantisten.

Instrumentisten:
Johann de Vaulx, Geiger und Instrumentist.
Helias Gottling, Geiger.
Thom. Kaltenbacher, Dav. Hupping, } Zinkenbläser.
Hanns Lang, Harpfenist.
Item ein Jung der Zitterist.

1580 besaß die Kapelle an Instrumenten ein Posatif, Zimphonien, Geygen, Zinckenn, Qwerpfeiffen, Schalmeyenn, Krumbhörner, Dultzian, Trummeten, Posaunen, Bombarten, auch Gesenge, Partes und Tabulatur Bücher u. dergl. Kosten der Kapelle 1974 Thl.

1585. Musici: Trompter und Zinkenisten.
Hans Jordan,
M. Meyer,
Joach. Premsenthal,
Siegm. Premsenthal,
Hanns Schultz,
Dietr. Stohn,
Gab. Loß,
Georg Waldow,
Gregor Siebert,
Andr. Batenitz,
Hans Siebert,
Christoph Schubert,
Bartel, Pauker,
Jac. Mors, Hans Horneburg, Hans Nettel, Joach. Mors, } Organisten.
Capellmeister und seine Gesellen;
Ph. Massart,
Hans Lange, Harpfenist.
Hans Eckstein, Lautenist.
El. Götling, Geiger.
Carl Allemande,
Wilh. Massert, Zinkenist.

(Vierteljähriger Gehaltsetat: 408 Thl. 18 Sgr. 10 Pf. Von den Trompetern und Zinkenisten erhält jeder noch extra 18 Gr. Schuhgeld; für den größten Theil der übrigen Musiker beträgt außerdem das vierteljährliche Kostgeld 120 Th. 8 Gr. 10 Pf.)

Im Jahre 1608, noch unter Churfürst Joachim Friedrich (1598—1608), wurde Johannes Eccard als Kapellmeister, Joh. Kroker als Vicekapellmeister angestellt. Ersterer erhielt nebst freier Wohnung und dem Versprechen eines nothdürftigen Deputats für seine Hausfrau im Falle seines Ablebens: 200 Th. Besoldunge, ein Gewißes zum Kleide, 2 Winspell Roggen, 2 Winspell Gerste, 12 Scheffel Hopfen, 1 Ochsen, 2 feiste Schweine, ½ Thonn Butter, 1 Thonn Kehse, 3 Hammel, 2 Scheffel Erbsen, 2 Scheffel Buchweitzengrütze, 1 Thonn Salz und ein Stein Tallich. Für die 6 Kapellknaben, die er zu unterrichten und denen er Kost und Wohnung zu geben hatte, wurde er mit 120 Th. und 2 Winspell Roggen entschädigt; außerdem erhielt jeder derselben durch den Hofschneider eine Kleidung verfertigt.

1618. Verzeichniß der Musikanten des Churfürsten Joh. Siegismund (1608—1619):

Nic Jungius, Capellmeister, 1000 Thl.
Alb. Koß, Dulcianist, 500 Thl.
Bernhardin, Violist und Lautenist, 480 Thl.
Adam, der Pohlnische Violist, 400 Thl.
Carl Hornburgk, Organist, 300 Thl.
Nic. Siersleben, 300 Thlr.
Camillo, Cytharist, 192 Thl

Bartholomäus, Baß-Lautenist, 164 Thl.
Peter Gabriel, Baß-Violist, 192 Thl.
Jac. Pohll, Feldt-Trommeter und Musikus, 192 Thl.
Wentzel Drescher, Trommeter und Musikus, 144 Thl.
Jac. Schmidt, Falsetist, 192 Thl.
Martin, Altist, 96 Thl.
Casp. Zengel, Tenorist, 144 Thl.
Mart. Widemann, Baßist, 192 Thl.
Thomas Baltz, Bassist, 192 Thl.
Baltzer Kirchhoff, 164 Thl.
Hanns Pohl, 144 Thl.
Barth. Schultz, Cornetist, 192 Thl.
Zach. Hertell, Cornetist, 200 Thl.
Melch. Rostokher, 144 Thl.

Auf 12 Capell-Knaben kömbt jherlichen Kostgeld, ohne Korn und Bier, 280 Thl. Auf die Hembde 24 Thl., auf die Wäsche 24 Thl., auf Schulgeldt 56 Thl. 4 Trommeter von Prag und 8 andere Musiker sind mit der Summe von 552 Thl. abgefertigt worden. An alte Musikanten wird Pension bezahlt: Joh. Stenzell, Edler Herr von Pflichten, Violist, Joh. Fabritius, Bassist; Chr. Arnoldus, Altist; El. Dannenfeld, Falsetist; Curitius, Tenorist; Thilemann, Trommeter; an jeden 192 Thl. Gesammtkosten der Kapelle 7128 Thl.

Stand der Kapelle 1621 unter Churfürst Georg Wilhelm (1619—1640): Walter Roe, Geiger; Laur. Rebanus, Lautenist; Christ. Sube, Chiterist; Joachim Augustin; Bassista; Christ. Haselbergk, Posaunist; Mor. Wend, Instrumentist; Mart. Krüger, Dulcianist; Matth. Krüger, Violist; Ambr. Scherle, Herm. Grimme, Cornetiste; Jac. Schmidt, Capellm.; Albr. Koß; Trompeter und Clarinbläser: Casp. Henschell, Simon, Hanaß, Zach. Karges, Lamb. Blome, Zach. Glynich, Bart. Jordan, Mich. Münnicher, Pet. Lehmann, Hanns Reimar; Balth. Parkell, Heerpaucker.

1701. Unter König Friedrich I. (1688—1713) zählte die Kapelle 14 Mitglieder; weiter finden sich angestellt: 24 Trompetter und zween Paucker; alle sind beritten. Gesammtkosten hiefür 9997 Thl.; davon fallen aber auf letztere (jeder Trompetter oder Paucker erhält außerdem Liveré) allein 5798 Thl. (à 223 Thl.) und (jeder) für 2 Pferde Futter und Rationen 275 Thl. (à 52 Thl.).

1712. Capell- und Cammermusik: 6 Violini I, 6 Viol. II.; 2 Brazzy; 5 Violoncelli; 4 Hautbois; 3 Bassons; Torley, Stryker, Campioli, Frobese zugleich Reise Canter; Rieck bey der Orgel oder dem Clavecin; Cantor Petreus vors Ripieno; Bobeker, Strebelau, und weitere 5 Personen. Gesammtkosten 8138 Thl. (Schneider).

1641. Kapelle in Dresden unter Joh. Georg I. (1585—1656).
H. Schütz, Kapellmeister.
Matthes Weckmann, Hoforganist (200 fl. und ein Hofkleid).
Ph. Stolle, Theorbist und Sänger (170 fl. und 10 fl. zu Saiten).
Fr. Werner, Instrumentist (150 fl. und ein Jahrkleid).
Aug. Tax, Direktor der Kurpr. Instrumentalmusik. (50 fl.)
Einige Kapellknaben.

1651. Kurfürstliche Kapelle:

1 Kapellmeister,
1 Vicekapellmeister,
1 Tenorist,
2 Altisten,
2 Bassisten,
2 Organisten,
6 Instrumentisten,
1 Instrumentistenknabe,
1 Orgelbauer.
Gehaltsetat: 3011 fl. 11 gr. 4 pf.

(Eine Anzahl Kapellknaben, Discantisten, müssen, auch wenn sie nicht angeführt werden, immer hinzugedacht werden.)

1651. Kurprinzliche Kapelle:

Sig. Giov. And. Ang. Bontempi, Componist und Discantist,
Stef. Sauli, Bassist,
Ph. Stolle, Tenorist und Thiorbist,
Fr. Werner, Altist und Cornetist,
Ferd. Franke, Tenorist,
Heinr. Stroh, Falsetist,
Christ. Kittel, Bassist und Violist,
Mich. Schmied, idem,
Matth. Weckmann, Organist,
Severo, Violist,
Fr. Westhof, Lautenist,
Balth. Roderig, Violist und Cornetist,
J. Fr. Volprecht, Lautenist und Violist,
5 Kapell- und Instrumentisten-Knaben.

1663. Kapelle unter Joh. Georg II. († 1680):

3 Kapellmeister,
2 Vicekapellmeister,
2 Organisten,
4 Sopranisten (Castraten),
1 Altist,
2 Tenoristen,
3 Bassisten,
1 Oberinstrumentist,
14 Instrumentisten,
2 Orgel- und Instrumentenmacher,
1 Notist,
1 Hofkirchner,
2 Calcanten.

Choralisten:

1 Hofcantor,
1 Organist,
2 Altisten,
2 Tenoristen,
1 Bassist,
6 Kapellknaben.

Außer der Hofkapelle gab es 1680 zu Dresden noch folgende Musikchöre, die alle im Dienste des Hofes standen:

1) Die Hoftrompeter: Ein Oberhoftrompeter, 19 Hoftrompeter, 3 Hofpaucker, 1 Paucken- und Trompetenmacher (4405 Thl. 6 Gr.).

2) Die Schalmeipfeiffer; sie bildeten die Regimentsmusikchöre; jedes Regiment hatte deren vier; 2 Discant- und 1 Altschalmei und 1 Dulcian (Baß); außerdem hatte jede Compagnie eine bestimmte Anzahl Tambours und Pfeiffer.

3) Das türkische Päucklein mit den kleinen Schalmeien; das Musikkorps der 300 Mann starken Croatenleibcompagnie.

4) Die 6 Wallachen oder Heyduken mit dem Bocke (Dudelsack).

5) Die Jagdpfeiffer.

6) Die französischen Geiger oder Tafelinstrumentisten, fünf an der Zahl (1250 Thl.).

7) Die Bergsänger; Bergleute, welche Volkslieder mit und ohne Instrumentalbegleitung ausführten (2 Sänger, 2 Schallmeien, 2 Geigen, 1 Spitzharfe und 1 Laute).

8) Die Hackbretirer, gewöhnlich 4 Mann (1 Hackebret, 1 oder 2 Lauten, 1 Spitzharfe oder 1 bis 2 Geigen).

Kapelle 1680:

Erster Chor: Kapellm: Vinc. Albrici; Vicekapellm.: Gius. de Novelli; Sopr.: Gabr. Ang. da Battistini; Alt: Ant. Fidi und Paol. Seppi; Ten.: Don de Amadducci und Galeazzo Pescati; Baß: Ant. Cottini u. J. Jäger, Organ.: J. H. Kittel; Notist: P. P. Morelli; Hierüber: Dom. de Melani und Christ. Kittel.

Zweiter Chor: Vicekapellm.: Chr. Bernhard; Concertm.: J. W. Forchheim; Alt: J. Müller und Gottfr. Sig. Engert; Ten.: Joh. Füssel und J. G. Krause; Baß: Ephr. Biehner; Org.: J. Chr. Böhme; Ten. und Notist: J. J. Lindner.

Instrumentisten: Viol.: J. J. Walther, Lud. Marziani und J. P. Westhoff, noch 4 Violinisten und mus. Trompeter, 1 mus. Heerpaucker, 2 Cornetisten 1 Fagottist, 3 Posaunisten, 4 Schallmeipfeiffer, 2 Orgelbauer und 2 Calcanten (16,700 Thl.).

1681. Kapelle unter J. Georg III. († 1691):

Erster Chor: Kapellm.: Chr. Bernhard; Vicekapellm.: J. W. Forchheim; 1 Organist, 1 Bassist, 1 Altist, 1 Tenorist, 3 Violinisten, 1 Fagottist, 2 Trompeter.

Zweiter Chor: Hofcantor Töpfer; 1 Organist, 1 Altist, 2 Tenoristen, 1 Bassist, 2 Cornetisten, 3 Posaunisten, 2 Calcanten, 4 Schalmeipfeiffer, 1 Hofkirchner, 1 Orgelbauer, 1 Schloßthürmer (7070 Thl.).

Kapelle 1691:

Erster Chor. Deutsche Musici: Kapellm.: Bernhard; Vicekapellm. u. Kammer-Organist: Strungk; 2 Alt, 1 Baß, 3 Violin, 1 Violon, 1 Fagott, 2 Trompeter und 1 Paucker (4550 Thl.).

Ital. Musici: 2 Alt, 2 Sopr., 1 Theorbist, 1 Notist, 2 Sängerinen: Margh. Salicola (1500 Thl.), Rosana Santinelli (1500 Thl.), 1 Hofpoet (zus. 6700 Thl.).

Zweiter Chor: Hofcant. Töpfer; 6 Kapellknaben, 1 Alt, 2 Tenöre, 1 Baß, 2 Cornetti, 3 Posaunen, 1 Organist (3020 Thl.).

4 Schallmeipfeiffer (440 Thl.).

Sonstige Angestellte in der Kirche und bei der Oper erhielten 1594 Thl.

Das deutsche Schauspiel: 9 Comödianten, 4 Frauen, 1 Tanzmeister (2450 Thl. Gesammtsumme 21,154 Thl.)

1697. Kapelle unter Friedrich August I. (1694—1793).

Protestantische Hofkirchenmusik: 1 Kapellm.: J. Chr. Schmidt; 1 Hofkantor, 1 Hoforganist, 1 Organist, 6 Kapellknaben, 2 Alt- 2 Ten.- und 2 Bassisten, 2 Violinisten, 2 Bratschisten, 1 Violonist, 1 Inspektor, 2 Calcanten (4634 Thl.). Diese Kapelle wurde im Laufe der nächsten Jahre bedeutend vermindert, und alle Instrumentisten bis auf die Kapellknaben entlassen.

Die Königl. Polnische und Churf. Sächsische Kapelle: 2 Kapellm., 1 Concertm., 2 Organisten, 2 Sopr., 2 Alt., 2 Ten., 2 Baß., 1 Theorbist, 5 Viol., 6 Oboi, 3 Fag., 3 Tromp., 1 Paucker, 6 sonstige Instrumentisten, 1 Notist, 1 Calcant., 14 Trompeter, 2 Paucker (12,000 Thl.).

Kapelle 1709:

1 Kapellm., 1 Concertm. (Volumier), 1 Kammercomponist und erster Geiger (C. Fiorelli), 1 Kirchencomponist und Organist, 1 Kammercomponist und Organist (Chr. Petzold), 4 (5) Viol., 4 Braschen, 4 (5) Celli, 1 Contrabaß, 2 Flöten, 4 Oboen (darunter die beiden Henrion und der berühmte Richter), 2 Fag., 2 Thiorbisten oder Arciliutisten, 2 Inspectoren, 2 Notisten, 1 Diener (10,700 Thl.).

Kapelle 1719 (im neuen Opernhause):

8 Geigen, 4—5 Bratschen, 4—5 Celli, 2 Bäße, 2 Flöt., 4 Ob., 3 Fag., 2 Hörner, 2 Flügel, 2 Theorbisten. Trompeter und Paucker befanden sich nicht im Orchester, sondern in den links und rechts im Proscenium eigens für sie erbauten Logen.

Außerdem waren für die Musik zu besondern Hoffestlichkeiten angestellt: 16 Bockpfeiffer (à mit 72 Thl.), 10 Jagdpfeiffer.

Regimentsmusiker: Jedes Regiment hatte 8 Hautboisten, 2 Discant-, 2 Taille-2 Bassonbläser und 2 Hörner; einen Regimentstambour, 12 Querpfeiffer und 12 Tambours.

1717 wurde die kleine Kammermusik oder die polnische Kapelle errichtet: 5 Geiger, 1 Ob, 2 Horn, 3 Fag., 1 Contrabaß.

In demselben Jahre kostete das französische Schauspiel u. Ballet 17,700 Thl.

Die Italienische Oper unter A. Lotti's Direktion kostete 1719: 45,033 Thl.

Von berühmten Tonkünstlern lebten um diese Zeit in Dresden: Joh. Dismas Zalenka, seit 1710 Contrabassist in der Kapelle, geb. 1681 zu Launowicz in Böhmen, † 1745; ein ausgezeichneter Kirchencomponist.

J. G. Pisendel, der bedeutendste deutsche Violinspieler seiner Zeit, seit 1712; geb. 1687 zu Karlsburg in Böhmen, † 1755; er spielte im Orchester auch die nach J. S. Bachs Angabe gefertigte Viola pomposa.

Pantaleon Hebenstreit, seit 1714; guter Clavier- und Violinspieler, Erfinder und Virtuose auf dem Pantaleon, einem vervollkommneten Hackbrette; geb. 1699 zu Eisleben, † 1750.

Pierre Gabriel Buffardin, seit 1715; ein vielbewunderter Flötenspieler; 1690 in der Provence geb., † 1739.

Sylvius Leop. Weiß, der große Lautenist, seit 1718; geb. 1684 in Breslau; † 1750.

Francesco Maria Veracini, von 1720—22, berühmter Violinspieler, geb. 1685 zu Florenz, † 1750 zu Pisa.

Das 1719 erbaute neue Opernhaus kostete 124,172 Thl. 11 Gr. 2 Pf.

Kapell- und Kammermusik: 2 Kapellmeister: Schmidt und Heinichen, 1 Concertm., 1 Kammercomponist und Kammerviolinist, 1 Kammercomponist und Kammerorganist, 1 Organist, 1 Pantaleonist, 2 Lautisten, 1 Viola da gamba-Spieler (G. Bentley), 7 Violinen, 5 Bratschen, 5 Celli, 3 Bäße, 2 Flöten, 5 Oboen (darunter F. le. Riche mit 2600 Thl. Gehalt), 2 Hörner, 3 Fag. u. s. w. (21,820 Thl.)

Die ital. Oper: — Kapellm. Lotti; Pallavicini, Poet; 6 Sängerinnen, (Santa Stella Lotti, M. Durastanti, M. A. Laurenti, gen. Coralli, Vit. Tesi, Madelaine du Salvay, Livia Constantini), 5 Sänger, (Fr. Bernardi, gen. Senesino, M. Berselli, G. M. Boschi, Fr. Guicciardi, Lucr. Borsari), 2 Souffleure, — kostete in diesem Jahre 43,636 Thl.

Die Musiciens vocals francais, (4 Personen) 1900 Thl.

Die Comedie francaise (22 Personen) 10,866 Thl.

Das Ballet (2 Balletmeister, 10 Tänzer und 10 Tänzerinen), 10,833 Thl.

Die Comedie italienne (16 Personen) 5333 Thl. 8 Gr.
Baumeister, Maler, Zimmerleute u. s. w. 10,418 Thl.
Beamte u. s. f. 1426 Thl. 8 Gr. Gesammtsumme 106,234 Thl. 16 Gr.
1733. Etat der Kapelle und Schauspiele: 57,313 Thl.

Die Kapelle unter Friedr. Aug. II. (1733—1763).

1736. Etat: 42,625 Thl.

1756. Die Kapelle unter Hasse zählte 79 Mitglieder, darunter 11 Soprani, (Faustina Hasse, T. A. Todeschini, C. Pilaja, R. Negri, A. M. Monticelli u. s. w.) 4 Alti (D. Annibali, P. Bruscolini, N. Pozzi) 3 Tenori (A. Amorevoli), 3 Bassi; 18 Geiger, 4 Braschen, 3 Celli (Zyka), 2 Bässe, 3 Flöten (Fr. J. Götzel), 6 Oboen (die Gebr. Besozzi), 2 Hörner, 6 Fagotte, 1 Gambist (K. Fr. Abel) u. s. w. Etat: 58,352 Thl. 5 Gr. 10 Pf.
Ballet: 22,930 Thl.
Ital. Schauspiel (15 Personen) 7975 Thl.
Beamtenpersonal: 3884 Thl.
Pensionaires (darunter N. Porpora) 7500 Thl.
Gesammtetat: 101,639 Thl. 5 Gr. 10 Pf.

1763 kostete die Aufführung der Oper Siroe von Hasse 23,077 Thl. 12 Gr. 7 Pf. Gesammtausgabe für die Aufführungen während des Carnevals: 38,297 Th. (Fürstenau.)

Die kaiserl. Kapelle in Wien unter Leopold I. bestand aus: 2 Kapellmeistern (einer derselben war J. J. Fux, der 40 Jahre lang, unter 3 Kaisern Obercapellmeister war, † 1735), 7 Sopranisten, 8 Altisten, 10 Tenoristen, 9 Bassisten, 3 Componisten (darunter Antonio Draghi, der zwischen 1663 und 1699 81 Opern componirte) 5 Organisten, 2 Theorbisten, 14 Violinisten, 2 Gambisten, 3 Cellisten, 3 Concertisten (?) 4 Hoboisten, 8 Posaunisten, 5 Trompeter und 1 Lautenmacher.

Unter Karl VI. war die Kapelle zusammengesetzt aus: 2 Kapellmeistern (Fux und Caldara), 3 Hofcompositeuren (Carlo Badia, Giuseppe Porsile und Francesco Conti), 2 Hofconcertmeister (Reinhardt und Amiller), 6 Sopranisten, 6 Altisten, 8 Tenoristen und 8 Bassisten, 26 Violinisten, 1 Gambist, 1 Lautenist, 6 Celli, 4 Posaunen, 5 Fagotte, 5 Oboen, 1 Jägerhornist, 13 Trompeter. 1 Heerpaucker. Als Solosängerinen waren angestellt: die Borosini, Petroni Panizza und Conti; dann Anna Schulz, Regina Skoniantz, Barbara Rogenhofer und Veronika Hilverding, manche derselben hatten einen Gehalt von 6000 fl.; als Poeten und Historici sind zu nennen: Apostolo Zeno, P. Pariati und A. Procoff; selbstverständlich war auch das Ballet vorzüglich; Balletmeister war Lavastori della Motte.

[58]) Der genannte Reiser schrieb unter andern auch einen Traktat gegen das Theater unter dem Titel: Theatromania, oder die Werke der Finsterniß, worin er eine Menge von Stellen aus den Kirchenvätern gegen die Schauspiele anführt und die Sänger als Leute bezeichnet, die nichts besseres gelernt hätten und wohl auch anderswo wegen Schandthaten flüchtig gewordene Burschen wären. Gegen diese Schrift rückte noch im selben Jahre der als Sänger bei der Oper angestellte Magister der Theologie Rauch mit einer jämmerlichen Entgegnung: Theatrophania zur Vertheidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Opera, ins Feld. Darauf entgegnete Reiser wieder mit: Der gewissenlose Advokat mit seiner Theatrophanie kurz abgefertigt. Nach Reiser's Tode nahm der Pastor Joh. Winkler an der Michaelskirche den Kampf auf und führte ihn noch Jahre lang mit größter Erbitterung fort. Selbst ein von den theologischen und juristischen Facultäten

zu Rostock und Wittenberg zu Gunsten der Oper abgegebenes Gutachten vermochte darin nichts zu ändern. Die Wittenberger theol. Facultät hatte ausdrücklich das Gebahren der Hamb. Geistlichkeit als einen Mißbrauch des geistlichen Amtes und unzeitigen Eifer bezeichnet. Auch in Berlin wurde von Seite der Geistlichkeit wie überall gegen die Schaubühne leidenschaftlich polemisirt. Der Cantor M. H. Fuhrmann, am Friedrich-Werder'schen Gymnasium zu Berlin (1670—1736), schrieb: Die an die Kirche Gottes angebaute Satanskapelle, darinnen dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruß und dem Baal-Zebub zu Freud und Genuß 1) die Operisten und Comödianten mancher Orten ihren Zuschauern einen Theologiam Gentilium aus dem griechischen und lateinischen Fabel-Mäzen und eine Moral aus des verlornen Sohnes Catechismo vorbringen und 2) die Menschliche, Welsche, Wallachen- und Amadis-Sirenen aus dem hohen Lied Ovidii de arte amandi liebliche Venus-Lieder dabei singen, 3) die Jubalisten mit Geigen und Pfeyffen nach des alten Adam Lust und Wust darzu klingen, und 4) Sylvester mit seiner Herodias Schwester und Arlequin in einem französischen Kälber-Tanz herumspringen; in einem Wald-Discours über des Autoris zwei letzte Tractätlein wider die Hamburgischen Operisten und Herren Doctor Mayern. Betrachtet von Casper Melcher Balzer, und allen christlichen Seelen zur Anschau und Abscheu vorgestellet von Marco Hilario Frischmuth. Getrukt zu Cölln am Rhein und verlegt von der heiligen 3 Könige Erben. Und: Das in unsern Opern-Theatris und Comödien-Bühnen siechende Christenthum und siegende Heidenthum, getrukt zu Cölln a. d. Spree 1704.

[59]) „Q. D. B. V. Dramatologia antiquo-hodierna, d. i. Bericht von denen Opernspielen, darin gewiesen wird, was sie bey den Heiden gewesen, und wie sie des dabey vorgegangenen abgöttischen und lasterhaften Thuens halber von den Patribus und Kirchenlehrern verworffen, ferner was die heutigen Opern-Spiele seyn, und daß sie nicht zur Unerbarkeit und sündlicher Augenlust, sondern zur geziemenden Ergetzung, und Erbauung im Tugend-Wandel vorgestellet, dannenhero von christlicher Obrigkeit, als Mitteldinge wohl können erlaubet, und von Christen ohn Verletzung des Gewissens geschauet und angehöret werden, aus Liebe zur Wahrheit geschrieben von Heinrich Elmenhorst, Pr. z. S. C. Hamburg 1688. 4." Die innere Seite des Titels trägt als Motto 1 Corinth. c. XV. v. 16: „Ist Jemand unter euch der Lust zu zanken hat, der wisse, daß wir solche Weise nicht haben, die Gemeine Gottes auch nicht." In gelehrter Weise und mit dem ruhigsten Anstande beginnt die Schrift selbst mit einer gegen Reiser's oberflächliche und gewaltsame Argumentation gerichteten Untersuchung über die Schauspiele der Alten und die Urtheile der Kirchenväter über dieselben, welche am Ende des dritten Kapitels dahin führt: daß dem gegenwärtigen Eifern gegen die Oper der falsche Schluß zu Grunde liege: „Die Väter haben ihre Zuhörer von dem Anschauen abgöttischer und schändlicher Schauspiele abgehalten, derowegen müssen die Christen gar keine Schauspiele sehen." Sodann beginnt die besondere Rechtfertigung der Hamburger Oper, welche als nicht zu den von den Kirchenvätern verworfenen Schauspielen gehörig nachgewiesen wird, und zwar mit folgendem Endergebniß:

Die von den Vätern bestraften Spiele waren:	Die heutigen hamburgischen Opern
1) ein Zubehör heidnischen Götter-Dienstes;	1) gehören nicht zum Gottesdienste;
2) den Göttern zu Ehren angestellt;	2) werden nicht zur Verehrung der Götter angestellt;
3) Lästerung gegen die Heiligkeit Gottes;	3) sind nicht lästerlich wider die Heiligkeit Gottes;
4) mit Götzen-Opfern befleckt;	4) werden mit Götzenopfern nicht befleckt;

5) voll Spöttereien wider das Christenthum;	5) spotten nicht das Christenthum;
6) zur Schmach Christi angestellt;	6) schmähen Christum nicht;
7) zur Vernichtung christlicher Lehre und deren Hauptstücke öfters verfertiget;	7) vernichten nicht die christliche Lehre und deren Hauptstücke;
8) voller Abgötterei, schändlicher Wollüste, Unzucht, ärgerlicher Tänze, Würgens und Blutvergießens.	8) lehren keine Abgötterei, schändliche Wollüste, ärgerliche Tänze, begehen kein Würgen und Blutvergießen.

Diese schönen mit einem großen Aufwande von Citaten aus den Werken der Patres begründeten Sätze haben jedoch ein sehr untergeordnetes Interesse, gegenüber dem selbstständigeren Theile der Vertheidigung. Nachdem nämlich Elmenhorst sehr richtig bemerkt, der specielle Zorn gegen die Oper habe schon darum keinen ausreichenden Grund, weil man noch nie davon gehört, daß irgend wer die gänzliche Abschaffung „der Schandpossen der Pickelhäringe" rc. begehrt habe, die vielmehr an öffentlichen Straßen und Märkten zugelassen würden, — kaum daß man sie „auf christliche Notifikation" an den heiligen Tagen verboten habe, — so daß man an den Spruch erinnert werde: Dat veniam corvis vexat censura columbas, — wirft er die Frage auf, „was eigentlich eine Oper sei?" Wir haben die Antwort darauf bereits auf pag. 100 im Texte mitgetheilt. An diese Definition knüpft nun der Verfasser eine Menge ins Einzelne gehende Bemerkungen zu näherer Erörterung, und zwar bespricht er vor Allem den Cardinalpunkt, daß die Oper ein Singspiel sei. Es sei allerdings vollkommen richtig, daß die Singekunst „als eine Gabe und Geschenk des Allerhöchsten billig für allen Dingen Gott damit zu verehren und unser Seel und Herz in geistlichen Sachen zu erfreuen, müsse angewendet werden," daraus folge aber keineswegs, daß sie „auch nicht zu andern Ergetzlichkeiten, welche die Ehre Gottes und Seelenfreude nicht aufheben, zu gebrauchen sei." Es verhalte sich doch mit der Musik in dieser Hinsicht gerade so, wie mit andern Gaben Gottes, z. B. der Malerei, der Kupferstecherkunst, von denen Niemand verlange, daß sie bloß zur Vorstellung göttlicher Sachen dem Menschen dienen sollten. Freilich habe der heilige Augustinus gesagt: „Posse histriones sine scientia musices satisfacere voluptati aurium popularium," das passe aber auf die hamburger Oper nicht, wo „nicht gering gemeines Bierfiedeln oder Lieder und Melodeiausgöcken, sondern recht Kunstbeweisendes in Setzung und Singung der Opern sich dargebe." Sowohl die poetische als die musikalische Composition, nicht weniger auch die „Präsentirung" der Werke geschehe vor Leuten qui sibi professionis finem in pecunia seu gloria nicht vorsetzten, da sie entweder anderweitig ihren eigentlichen Beruf hätten, oder mindestens doch dafür bewährt seien, daß sie auch ohne die Oper sich ehrlich ernähren könnten, — sie könnten also unmöglich als odiosi et ad alia in Republica inutiles Cives betrachtet werden, die der Stadt zur Last fielen, — und noch weniger dürften sie als meri histriones angesehen werden. Ueberdieß aber gehörten dazu ja auch Musiklehrer und Studiosi, die theils der Musik sich widmen wollten, theils sich gern dadurch etwas zu ihrem weiteren Fortkommen verdienen möchten; wie diese nun im Allgemeinen ihre accidentia vom Leichentragen rc. hätten, so sei doch auch kein Grund dagegen zu bemerken, warum sie es nicht zu ihrem parergon machen sollten, bei der Vorstellung der Opern zu helfen. Es gelte ja keiner bösen Lust, warum sollten also nicht auch Knaben oder junge Leute nebenbei mitspielen; und wie könne man dagegen etwas einwenden, daß die dafür bestellten Personen auch für ihre Mühe entschädigt würden, wenn man es nicht für Sünde halte, z. B. Geld vom Verleger für eine Schrift zu nehmen? (Lindner).

[60]) Einen Maßstab für die Opernausstattung aus der ersten Zeit des Hamburger Unternehmens mag folgendes Personenverzeichniß nebst der Angabe der Decorationen und Tänze geben:

Der glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha. 1686.

Personen dieses Singspieles.

a. Singende:

Ein Engel.
Die christliche Kirche.
Mahomet, der Türken falscher Prophet.
Die Donau } Flüsse.
Die Wien }
Mahomet, der IV. des Namens, türkischer Sultan.
Zaime, die Sultanin Validé, des Sultans Mutter.
Baschlari, des Sultans Schwester, Ibrahims Ehegemahl.
Mufti, oder türkischer Hoher-Priester.
Cara Mustapha, Groß-Vezier.
Selim, ein Bassa, dessen Vertrauter.
Ibrahim, Bassa Beglerbeg in Ofen.
Hussain, Bassa.
Don Gasparo, ein mit seiner vertrauten Braut Donna Manuela gefangener spanischer Graf; anfang in Weibskleidern unter dem Namen Roxellana.
Donna Manuela, ein gefangenes spanisches Fräulein.
Ernst Rudiger, Graf von Starenberg, Commandant in Wien.
Ein aus der Stadt Wien abgesandter teutscher Offizier.
Zween teutsche Offizierer in Wien.
Zween Offizierer im Kays. Lager.
Barac, des Groß-Veziers kurzweiliger Diener.
Ein durch zauberische Beschwerung geruffener höllischer Geist.
Vier von den Türken gefangene Christen.
Vier kranke und verwundete in Wien.
Vier teutsche Offizirer beim Entsatze.
Zween höllische Geister.
Zween Wiener.
Zween Janitscharen.
Chor von Janitscharen, Spahis und türkischem Volke
Chor von Offizierern des Divans.
Chor von türkischen und tartarischen Offizierern.
Chor von gefangenen Christen.
Chor von belagerten, nachmals entsetzten Wienern.
Chor von teutschen und polnischen Soldaten.
Chor des aufrührischen Pöbels und Krieges-Volkes zu Griechisch-Weißenburg.

b. Schweigende:

Des Sultans Leibwache von Janitscharen.
Die sechs Veziere des Divans.
Zwey Cadileskers oder Richter von Romania und Natolia.
Drei Tefterdars, oder Schatzmeister.
Nisangi Bassa oder Großcanzeler.

Kislar Aga, ein Mohr.
Eine Zauberin.
Aga der Janitscharen.
Aga der Spahis.
Türkische Offizirer.
Tartarische Offizirer.
Achmet Bassa.
Johannes, der III. des Nahmens, König in Polen.
Maximilian Emanuel, Churfürst von Baiern.
Johann Georg III., Churfürst von Sachsen.
Carolus V., Herzog von Lothringen.
Kaiserliche, polnische und der übrigen hohen Alliirten Generals, und Ober-Offizirer.

Teutsche Polnische Türkische Tartarische	Armeen.
Die belagerten Die ausfallenden Die entsetzten	Wiener.

Teutsche Offizirer in Wien.
Zween Agen.

Veränderungen der Schaubühne, Machinen und Vorstellungen.

Im ersten Theil:

Act I.

Ein finstrer Wald, worinnen das Wunderbild des Nebucadnezars.
Das Meer, mit daraus aufsteigenden vier Wunderthieren.
Mahomet, die christliche Kirche verfolgend, wird aus der Höhe in den Abgrund gestürzt.
Die Gassen von Griechisch-Weißenburg.
Sultan Mahomets prächtiger Einzug daselbst.
Ein starkes Ungewitter, mit Blitz, Donner und Platzregen.
Kais. Zimmer, wo der Divan versammelt.
Garten im Seraile.
Im Traum Sultan Mahomets verändert dessen prächtiges Zimmer in eine grausame Wüste.
Am gestirnten Himmel wird der wachsende Mond, durch Annahung der aufgehenden Sonne, in einen abbrechenden verwandelt.
Oede Wohnung einer Zauberin, die durch Beschwörung einen höllischen Geist hervorbringt.

Act II.

Der Vorhof des Schlosses zu Ofen.
Barac auf einem hölzernen Pferde, welches er nach der Reitkunst tummelt.
Das Schloß zu Ofen von innen.
Der Prinzessin Baschlari Zimmer.
Die zwischen Ofen und Wien verbrannten Städte und Dörfer, gemarterten und ermordeten vielen Menschen.
Eine große Menge gefangener und übel zugerichteter Christen.

Act III.

Türkisches Lager vor Wien, mit des Groß-Veziers prächtigem Gezelte.

Die belagerte Stadt Wien, nebenst denen türkischen Laufgräben und Batterеyen.
Ausfall der Belagerten.
Bassa Ibrahims Gezelt mit einem Lagerbette.
Sprengung der Löbelbastei und grausamer Sturm.

Im andern Theile:

Act I.

Die vom Blute gefärbte Donau und Wien mit denen an ihren Ufern verheerten Städten, Schlössern und Dörfern, von weitem die Stadt Wien.
Das Kais. an der March, zwischen Anger und Stillfried stehende Lager.
Krieges-Rath wegen des Entsatzes.
Türkisches Lager.
Baracs Sorbet-, Thee-, Chocolat- und Caffee-Krahm.
Gefängniß in den Mauern verheerter Häuser.
Die vom Schießen und eingeworfenen Feuer erbärmlich zugerichtete Stadt Wien von innen, mit vielen Verwundeten, Kranken und Todten auf den Gassen.
Die zum Entsatze anmarschirende christliche Armee.

Act II.

Lager vor Ibrahims Gezelte.
Baschali Gezelte von innen mit einem Bette.
Des Groß-Veziers prächtiges Gezelte.
Der Entsatz mit folgender Plünderung des verlassenen türkischen Lagers, von weitem die Stadt Wien.
Ein finsterer Wald.
Erschreckliches Ungewitter mit feuervermischtem Regen.
Ein künstliches Feuerwerk im Stadtgraben von Wien.
Das Schloß zu Ofen von innen.
Bassa Ibrahims Strangulirung.

Act III.

Kais. Zimmer zu Griechisch-Weißenburg.
Vorhof im kais. Seraile daselbst.
Baschlari Trauerzimmer im Seraile.
Kais. Saal, wo der Divan versammelt.
Des Groß-Veziers Strangulirung und Enthauptung.
Der Körper des Groß-Veziers, nebenst dem abgehauenen Haupte in einer silbernen Schüssel.
Die Gassen von Griechisch-Weißenburg.
Ein aufrührischer Haufe des Pöbels und der Janitscharen, des gewesenen Groß-Veziers Haupt auf einer Piquen, als im Triumph zur Schaue tragend.

Tänze.

Des ersten Theils:

Von Janitscharen.
Von einem höllischen Geiste.
Von zween tartarischen Mordbrennern.
Von einem Itchoglan und einer Itchoglane.
Von deutschen und türkischen Combatanten.
Von zween Furien.

Des andern Theils:

Von zween Affen.
Von teutschen und polnischen Soldaten.
Von einem höllischen Geiste.
Von teutschen Offizirern.
Von Janitscharen.

[61]) Als erste Festoper gab man 1689 das betrübte und erfreuete Cimbria zu Ehren Christ. Albrechts, Erben von Norwegen, Herzog zu Schleswig und Holstein. Ihr folgte 1690 Ancile Romanum zur höchst erfreulichen Krönungsfeier des römischen Königs Josephi aus unterthänigster Schuldigkeit aufgeführt. 1698 brachte man zur Feier des langerwünschten Friedensfestes: Den bei dem allgemeinen Weltfrieden von dem großen Augustus geschlossenen Tempel des Janus und den Aller-unterthänigsten Gehorsam am erfreulichen Namenstage des großen Kaysers Leopold in einem Tanz- und Singspiel auf den Schauplatz. Zur Vermählung des röm. Königs Josephs mit Wilh. Amalie von Braunschweig-Lüneburg stellte man: 1699 die Verbindung des großen Hercules mit der schönen Hebe vor und noch eine andere Oper: Die Wiederkehr der güldenen Zeit. Zu Ehren des Herzogs Friedrichs zu Holstein (Cimbriens Alcides) gab man im selben Jahre den aus Hyperboreen nach Cimbrien überbrachten goldenen Apfel. 1701 wurde das berühmte königlich preußische Ballet zum höchstpreißlichen Krönungsfest S. K. M. in Preußen aufgeführt; 1706 den Herzogen von Schleswig-Holstein und Braunschweig zu Ehren: il genio d'Holsatia; 1707 bei Gelegenheit der Vermählung Friedrich I. von Preußen: Bellerophon, oder das in die preußische Krone verwandelte Wagengestirn; 1710 zur Geburtstagsfeier des Kaisers Joseph ein festl. Schäferspiel: Aurora oder der Morgen des europäischen Glücks; 1714 zur Feier des englischen Krönungsfestes: Die gekrönte Tugend; 1715 zur Feier des Reichsfriedens: Der Triumph des Friedens; 1716 zum Geburtsfest Carl VI. eine Serenata: Das verewigte und triumphirende Haus Oesterreich; zur Feier des Sieges über die Türken bei Temeswar: Das zerstörte Troja oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles; 1717 zur Feier der Einnahme von Belgrad durch den Prinzen Eugen: Der die Festung Siebenbürgisch-Weißenburg erobernde und über die Dacier triumphirende Kaiser Trajanus; zur Feier der Geburt des Prinzen Georg Wilhelm: Das bei seiner Ruh und Geburt eines Prinzen frohlockende Lycien unter der Regierung des Königs Jobates und Bellerophon; 1722 Prologo per il sacro del Ré christianissimo Ludovici XV.; 1724 das frohlockende Großbrittanien; das wegen Verbannung der Landplagen an dem Geburtstage Friedrichs IV. jauchzende Cimbrien; 1725 Cimbriens allgemeines Frohlocken über die höchst glückselige Verbindung Carl Friedrichs, Erben von Norwegen, mit der russischen Prinzessin Anna Petrowna; Prologus zu Ehren der Gegenwart August Wilhelms von Braunschw.-Läneb. und Wettstreit der Poesie, ebenfalls ein schmeichelhafter Prolog zu Ehren der Anwesenheit hoher Herrschaften; 1726 Prologus zum Geburtsfeste Friderici Ludovici, K. H. zu Hannover, und die gekrönte Beständigkeit; 1727 Prologus auf die Geburt der Prinzessin von Frankreich; und das jauchzende Großbrittanien zur Krönung Georgs II.; 1728 Prologus auf die Krönung des russischen Kaisers Peter II.; 1730 das neubeglückte Sachsen zur Geburtsfeier eines zweiten chursächsischen Prinzen.

[62]) Keisers Vater war ein guter Musiker, der an verschiedenen Orten als Musikdirektor oder Musiklehrer lebte und kein ungeschickter Componist. Seiner Mutter (?) gedenkt

Mattheson in seiner musikalischen Ehrenpforte in etwas zweideutiger Weise; er sagt nämlich darin: um 1703 stellte sich seine gewisse Mutter bei ihrem wahren Sohne in Hamburg ein; sie verlor sich aber bald wieder.

[63]) Den musikalischen Antheil im ersten Direktorium vertrat der berühmte Organist Joh. Ad. Reincke, auch Reinecke geschrieben; er war zu Deventer in der niederl. Provinz Ober-Yssel am 27. April 1623 geboren, und starb hochbetagt erst am 24. Nov. 1722 zu Hamburg. Seine mus. Studien machte er in seiner Vaterstadt, in Leipzig und Hamburg; hier war er Schüler und seit 1654 Nachfolger des großen Scheidemann.

Mattheson äußert sich also über ihn: „Seinen Wandel betreffend, ist darauf von den Herren Geistlichen bisweilen eines und anderes zu sagen gewesen, wie er denn einen beständigen Liebhaber des Frauenzimmers und Rathskellers abgegeben, doch dabei seine Orgel jederzeit ungemein nett und wohl gestimmt gehalten, auch von solcher fast immer geredet, weil sie wirklich sehr schönen Klanges ist. Er wußte sie auch auf eine solche reinliche Art zu bespielen, daß man zu seiner Zeit in den Sachen, die er geübt hatte, keinen gleichen kannte. Ein Werk von Sonaten für die Violine hat er in Kupfer stechen lassen, welches das einzige ist so von ihm ans Licht gegeben. Nachdem er auch in etlich sechzig Jahren, eines Dienstes, der ihm jährlich 500 Rthl. eingebracht, ein gutes Kapital aufgelegt, als hat er davon der Kirche St. Catharinae 12,000 Mrc., seiner Tochter Kindern aber, nach Proportion ein Ansehnliches vermacht, und dabei der fremden Dames, so er bis an seinen Tod im Hause gehabt, nicht vergessen. Acht Tage vor seinem Ende hat er sich mit Gott im heiligen Abendmahl ausgesöhnt, und ist in Lübeck in St. Catharinen-Kirche begraben worden."

[64]) Im Jahre 1735 wird noch einer Mad. Eisentraut und der Herren Heller und Schieferlein unter dem Sängerpersonal gedacht; auch der berühmte Bassist Salomo Bendler, hat einige Zeit in Hamburg gesungen.

[65]) Chr. Nichelmann, geb. 1717, seit 1745, zweiter Cembalist Friedrichs II., † 1761, charakterisirt in seinem Werke über die Melodie die drei hauptsächlichsten Vertreter der Hamb. Opernzeit kurz und treffend also: Keiser lehrt das natürliche Wesen in der theatralischen Musik, Mattheson den Unterschied der französischen und welschen Musik, Telemann den Recitativstyl.

[66]) Schott hatte das Opernhaus im Jahre 1677 zu bauen begonnen; 1678 wurde zum ersten Male darin gespielt. Anfangs führte er das Geschäft mit Reincke und Lütjens zusammen; diese traten jedoch bereits 1685, in welchem Jahre überhaupt nicht gespielt wurde, zurück; Schott übernahm nun die Direktion allein; aber schon 1686 mußte, nachdem nur erst eine Oper, Cara Mustapha, wieder zur Aufführung gekommen war, das Spielen wegen innerlicher Unruhen, per recessum Senatus et Civium, aufs Neue eingestellt werden (nach Mattheson war eine Belagerung der Stadt die Ursache davon); erst von 1686 an fanden regelmäßig fortgesetzte Vorstellungen statt. 1693 mit der Oper Erindo kam die Direktion in die Hände des Kapellmeisters Cousser und eines gewissen Kremberg, aber bereits 3 Jahre später hatte Schott die Leitung wieder übernommen, gab sie jedoch nach weiteren 3 Jahren an den Organisten Bronner und den Dr. med. Kordes ab; diese hielten aber nur ganz kurze Zeit aus; noch im Laufe desselben Jahres sehen wir Schott aufs Neue an der Spitze des Unternehmens und nun auch ausharren bis zu seinem 1703 erfolgten Tode. Nachdem die Wittwe es versucht hatte, das Geschäft fortzuführen, traten noch im gleichen Jahre, 1703, Keiser und Drüsicke als Theaterpächter ein; wir wissen bereits, welch ein trauriges Ende diese Speculation nach 4 Jahren nahm; nach ihnen folgen die Herren J. H. Sauerbrey, R. Böckelman und C. Dreyer als Direktoren; doch wurde, da die beiden letzteren

kurz darauf zurücktraten, der erstere bald alleiniger Direktor und blieb es nun bis zum Jahre 1718. Während seiner 11jährigen Leitung trat nur einmal eine Störung ein; 1713 nämlich war, während die Pest in Hamburg wüthete, das Theater geschlossen. Sauerbrey war unter allen Direktoren des Hamburger Operntheaters der eigennützigste. Obwohl gerade während seiner Geschäftsführung Keiser die glänzendste Thätigkeit entfaltete, so begannen doch in den spätern Jahren Spuren des Verfalls und alle die nachmals so auffällig hervortretenden Mängel in ihren Keimen sich bereits jetzt schon zu offenbaren. Man erkannte dieß nachgerade, und Sauerbrey verlor den Pacht, den nun ein Schwiegersohn Schotts, der Hofrath Gumbrecht übernahm. Aber die Sache hatte sich schon zu sehr überlebt und man würde schon jetzt mit den Opernspielen haben aufhören müssen, wenn nicht einige vornehme Herren im Interesse der Sache das Direktorium übernommen hätten. Diese Kunstfreunde waren S. Exc. der Graf von Callenberg, der Envoyé von Wich, der Conferenzrath von Alefeld, der Envoyé von Webberkopp und Herr Desmercieres. Man suchte die alten Decorationen aufzufrischen, man ließ deren neue malen, die Opern wurden wieder in glänzender Ausstattung dem Publikum vorgeführt, aber dasselbe blieb kalt. Keiser lebte in diesen Jahren bei seiner Tochter in Kopenhagen, mit ihm fehlte dem Unternehmen das eigentlich fesselnde Element. Schon nach einem Jahre hatten die Herren Direktoren die Sorge, Mühe und die Aergernisse, die eine solche Verwaltung unausbleiblich mit sich führen, satt, sie traten ab und luden die ganze Last der Direktion auf die Schultern des H. v. Alefeld. Diesem folgte 1726 Herr Gumbrecht wieder; 1727 wurden durch die Bemühungen des Herrn von Wich 100 Subscribenten zusammen gebracht, welche sich verpflichteten, den Pacht auf weitere vier Jahre zu übernehmen; aber auch diese Unternehmung scheiterte. Bereits 1729 trat ein Pächter Ravens, der seine Rechnung nicht fand, ab und nun übernahm gar die Frau Keiser das Geschäft und hielt wirklich trotz der ungünstigen Verhältnisse dabei aus bis zu ihrem Tode. Schon 1737 war das Haus während des Sommers geschlossen; am 30. Sept. wurde es unter der Direktion von Monza wieder geöffnet, aber nur um nach 3 weitern Opernaufführungen im folgenden Jahre für immer von der deutschen Oper verlassen zu werden.

[67]) Diejenigen Dichter, welche für das Hamburger Theater Operntexte schrieben, sind folgende:

Christian Richter (1678 Adam und Eva). — Heinrich Elmenhorst, geb. 1632 zu Parchim, 1660 Diaconus, 1673 Archidiaconus an der St. Katharinenkirche in Hamburg, † 1792 (1678 Orontes(?), 1679 David und Michal, 1681 Charitine, 1688 Polyeuct). — Luc. v. Bostel, geb. 11. Oct. 1649, † 14. July 1716 (Crösus, 1684 von Förtsch, 1711 von Keiser componirt; 1686 Cara Mustapha). — Chr. Heinr. Postel, geb. 11. Ott. 1658 zu Freiburg im Lande Hadeln, † 22. März 1705; Advokat in Hamburg (1688 Alexander, h. Eugenia, 1686 Xerxes, Cain und Abel, betrübte und erfreute Cimbria, 1690 Thalestris, Ancile Romanum, 1690 von Förtsch, 1691 von Conradi comp., Bajazet und Tamerlan, 1691 Ariadne, Diogenes, 1692 Carolus und Hermingardis, Jerusalem, 1693 Sigismund, Genserich, Pygmalion, 1695 Medea, Hermione, 1697 Adonis, Irene, 1698 Janus, Aller-unterth. Gehorsam, 1699 Iphigenie, Hercules und Hebe, goldene Apfel, 1701 Psyche, 1702 Pomona). — Licenciat Hinsch oder Hintze (1690 Don Quixotte, 1694 Venus, 1696 Mahmuth II., 1702 Victor, Berenice, Pan, Beatrix, 1703 Claudius (enthält die ersten ital. Arien), Minerva, 1706 la fidelta coronata, 1707 Dido, Florindo und Daphne). — F. C. Bressand (Brandes?); lebte am Hofe des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig zu Wolfenbüttel; Uebersetzer vieler Schauspiele aus dem Französischen (1693 Echo und Narziß, Erindo,

1694 Porus, Basilius, Wettstreit der Treue, Hercules, 1697 Jason, 1699 die Plejades, Ismene, die goldene Zeit, 1700 la forza della virtù, 1701 Procris und Cephalus. 1702 Circe, die beste unter den Hamburger Operndichtungen, Porsenna, Orpheus). — Rath C. Schröder (1694 Pyramus und Thisbe; es ist zweifelhaft, ob diese von Kusser componirte Oper auch wirklich aufgeführt worden ist). — Fiedeler; von ihm sind die besten Textübersetzungen aus dem Italienischen (1694 Scipio Africanus, 1695 Alexander, Armida, 1696 Roland, Heinrich der Löwe, Alcides, 1697 Alcibiades, 1698 Atalante, 1699 Lavinia und Dido). — Nothnagel (1700 Endymion, nachmals, 1702, als Phaeton wiederholt. — 1701 preuß. Ballet. 1702 Alarich). — Hotter, Sänger; später Cantor in Jevern (1701 Störtebecker und Gödge Michaels). — Chr. Fr. Hunold (Menantes), geb. 1680 zu Wandersleben in Thüringen, kam 1700 nach Hamburg, von wo er aber 1706 wegen eines satyrischen Romans ausgewiesen wurde, † 1721 in Halle (1703 Salomon, 1704 Nebucadnezar). — Feustking (1704 Cleopatra, Almira, 1705 Nero). — Barthold Feind, geb. 1678; Advocat in Hamburg; trat später in schwedische Dienste; 1717, weil er gegen Dänemarck geschrieben, in Schleswig verhaftet und nach Rendsburg gebracht, † 1721. (1705 Octavia, Lucrezia, 1706 Massaniello, Sueno, il genio d'Holsatia, 1707 Carneval von Venedig, Antiochus und Stratonica, Bellerophon, 1709 Desiderius, Simson, 1710 Jul. Cäsar, 1715 Cato, Rinaldo, 1716 röm. Aprilfest, das verewigte Haus Oesterreich?). — Breymann (1707 Hercules und Theseus, 1710 Arsinoe, il trionfo del' amore?) — Weidemann (1710 le bon vivant). — Joh. Joach. Hoe (1711 Henrico IV., 1716 Achilles, 1717 Julia, Tomyris, Trajan, Jacobets und Bellerophon, il trionfo del amore?) — J. Ulr. v. König, geb. 8. Okt. 1688 zu Eßlingen, lebte, nachdem er in Tübingen und Heidelberg Jurisprudenz und Theologie studirt hatte, abwechselnd in Hamburg, Leipzig Weissenfels, zuletzt als Ceremonienmeister in Dresden, † 14. März 1744 (1712 Carolus V., Heraclius, 1714 l'ingano fedele, 1715 Triumph des Friedens, Fredegunda, 1716 Calpurnia, 1719 Alceste, Heinrich der Vogler, 1721 Socrates, 1725 Cadmus, 1727 Sancio, 1731 Prolog und Nachspiel). — Barth. Heinr. Brockes, geboren 22. Sept. 1680 zu Hamburg, stiftete daselbst mit König und Richey 1714 die teutschliebende, 1716 die patriotische Gesellschaft, wurde 1720 Mitglied des Senats, 1735 Amtmann in Ritzebüttel, † 16. Jan. 1747 (1716 das verewigte und triumphirende Haus Oesterreich?). — Joach. Beccau aus Burg in Femern, 1720 Rector in Neumünster (1717 Oriana, 1723 Floriandes, Belzazer. Von ihm sind auch noch die Operntexte: Amadis von Gaula, Helofernes u. Banise. (S. theatr. Gedichte 1720). — Mattheson übersetzte einige ital. Opern und fügte die nöthigen Arien und Einrichtungen hinzu (1721 Zenobia, 1722 Arsaces, Prologo per Ludovico XV., 1723 Nero, 1729 Aesop). — Rector Müller (1722 Don Quixotte in dem Mohrengebirge, nicht zu verwechseln mit der im Jahre 1690 aufgeführten komischen Oper: Don Quixotte von Hintsch und Förtsch. Müller hat hier bloß einen Text von Pietro Pariati übersetzt, und denselben einer von Franc. Conti 1719 für Wien componirten Oper untergelegt. 1726 Mistovejus, 1728 Pharao und Joseph, Miriways). — Schwemschu (1724 das frohlockende Großbrittanien, das jauchzende Cimbrien, 1725 Critique des hamb. Schauplatzes). — J. P. Prätorius (1725 Bretislaus, Cimbriens Frohlocken, einige Prologe, hamb. Jahrmarkt, Tamerlan, ungleiche Heirath, hamb. Schlachtzeit, 1726 Prolog, Jodelet, Atis, 1727 Calypso, jauchz. Großbrittanien, Syphar, 1728 verkehrte Welt). — Lediard (1725 Jul. Cäsar). — Glauche Cand. rev. min. (1726 Otto). — Telemann (1727 Prolog, 1729 Flavius Bertarius (mit Wend), 1730 Ernelinda). — Wend (1727 Geburtsf. Georg I., Buffonet und Alga, 1728 Emma und Eginhardt,

1729 Richard I., die zurückgekehrte Opera, 1730 Admetus, 1732 Cleofida, 1733 Parthenope, 1734 Rodelinde, 1737 Issipile, Statira, 1738 Jahrmarkt von St. Germain; dieß war die letzte Oper). — Hack (1727 Prolog und Nachspiel: die Amours der Vespetta). — J. G. Haman, † 1733, (1730 Margaretha, 1731 Aeneas, 1732 Judith, 1733 der Weiseste von Sidon). — Dreyer stud. (1737 die Farbe macht die Königin). —

Als Componisten wirkten der Zeitfolge nach:

Joh. Theile (eines Schneiders Sohn, zu Naumburg a. d. S. geb. 29. Juli 1616 und daselbst † 1724; Schütz in Weißenfels war sein Lehrer; die berühmten Organisten A. Burtehude und Zachau seine Schüler. Er war nacheinander Kapellmeister in Gottorp, Hamburg, Wolfenbüttel und Merseburg. Seine Compositionen, deren er sehr viele hinterließ, von denen aber nur sehr wenige im Druck veröffentlicht sind, wurden ungemein geschätzt; auch seine theoretischen Schriften sind vortrefflich.) componirte 3 Opern für Hamburg: 1678 Adam und Eva; Orontes, oder der verlorne und wiedergefundene königl. Prinz aus Candia und 1681 die Geburt Christi. Theile wird als ein besonders frommer, redlicher und geschickter Mann gerühmt, der neben seiner Thätigkeit als Componist, auch als Lehrer sich hervorthat, und dessen Befähigung als Sänger und Virtuose auf der Viola di Gamba hoch geschätzt wurden.

Nicolaus Strungk, Sohn des berühmten Orgelspielers Delphin Strungk, wurde 1640 zu Celle geboren und kam 1678 als Musikdirektor nach Hamburg; er war einer der größten Clavier- und Violinspieler seiner Zeit, schon im 12. Jahre als Organist in Braunschweig und im 20. als erster Violinist in der herzoglichen Kapelle daselbst angestellt. 1685 erhielt er eine Berufung als Kapellmeister des Kurfürsten Wilhelm von Brandenburg; kaum aber erfuhr dieß der Herzog von Hannover, so legte er gegen diese Anstellung seines Vasallen Protest ein, beorderte ihn nach Hannover zurück, ernannte ihn zum Kammerorganisten und Kanoniker zu Eimbeck und nahm ihn dann mit nach Italien. 1689 kam er auf der Rückreise von dort nach Wien und Dresden; hier wurde er zuerst zum Vicekapellmeister, 1692 zum wirklichen Kapellmeister ernannt. Seit 1696 lebte er in Leipzig; er hatte contraktlich für diese Stadt alljährlich die beiden Meßopern zu componiren und zu dirigiren; † 20. September 1700. Strungk schrieb für Hamburg 1678: der glückselig steigende Sejanus; der unglückselig fallende Sejanus; 1680: die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther; Doris, oder der königliche Sclave; die drei Töchter Cecrops; 1683: Theseus; Semiramis die allererste regierende Königin; Floretto.

Joh. Wolfgang Franck, Arzt zu Hamburg, war ein eben so fruchtbarer, als beliebter Componist; um 1687 ging er nach Spanien, wurde ein Günstling des Königs, leider aber bald ein Opfer des Neides; er soll vergiftet worden sein. Er schrieb für Hamburg 14 Opern: 1679: Michal und David; die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus; die maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen; Don Pedro, oder die abgestrafte Eifersucht, ein komisches Singspiel; 1780: Aeneas des trojanischen Fürsten Ankunft in Italien; Alceste; Sein Selbstgefangener, oder Jodelet; 1681: Semele; Hannibal; Charitine oder Göttlich-Geliebte; 1682: Diocletianus; Attila; Vespasianus; 1686: Cara Mustapha, Oper in zwei Theilen (der glückliche Groß-Vezier Cara Mustapha nebst der grausamen Belagerung und Bestürmung der kaiserlichen Residenz-Stadt Wien und der unglückliche C. M. nebst dem erfreulichen Ersatze der kaiserlichen R. St. Wien).

Joh. Phil. Förtsch, dram. Dichter und Componist, geb. 14. Mai 1652 zu Wertheim, † als Hofrath und Leibmedicus des Bischofs zu Lübeck; erhielt seinen musikalischen Unterricht vom Kapellmeister J. Ph. Krieger in Weißenfels; 1671 trat er,

von einer großen Reise zurückgekehrt, als Tenorist in die Rathskapelle zu Hamburg ein, wurde 1680 Kapellmeister in Gottorp, 1689 Leibarzt des Herzogs von Schleßwig, aus dessen Diensten er 1694 in die des Lübecker Bischofs überging. Für Hamburg schrieb er noch in den Jahren, da er bereits zu den berühmtesten Aerzten Norddeutschlands gezählt wurde, 12 Opern. 1684: der hochmüthige, gestürzte und wiedererhobene Crösus; das unmöglichste Ding; 1688: Der große Alexander in Sidon; die h. Eugenia, oder die Bekehrung zum Christenthum; der im Christenthum bis in den Tod beständige Märtyrer Polyeuct; 1689: der mächtige Monarch der Perser Xerres in Abidus; Cain und Abel; die betrübte und erfreuete Cimbria; 1690: die großmüthige Thalestris, oder die letzte Königin der Amazonen; Ancile Romanum d. i. des römischen Reiches Glücks-Schild, an dem höchst erfreulichen Krönungsfeste des durchlauchtigsten Herrn Josephi 2c. aus unterthänigster Schuldigkeit auf dem hamburger Operntheater in einem Singspiel aufgeführt; Bejazet und Tamerlan; der irrende Ritter D. Quirotte de la Mancia, Lustspiel.

Auf Förtsch folgte J. Georg Conradi, Kapellmeister zu Oettingen, der 8 Opern für Hamburg setzte. (1691: die schöne und getreue Ariadne, welches Stück sich sehr wohl bezahlt gemacht und vielen Beifall gefunden hat. Diogenes cynicus. Der fromme und friedfertige König der Römer Numa Pompilius. 1692: der tapfere Kaiser Carolus Magnus und dessen erste Gemahlin Hermingardis. Jerusalem. Erster Theil: Die Eroberung des Tempels. Zweiter Theil: Die Eroberung der Burg Sion. 1693: der königl. Prinz aus Polen Sigismundus. Der große König der afrikanischen Wenden Gensericus als Roms und Karthagos Ueberwinder. Der wunderbar vergnügte Pygmalion.)

Georg Bronner, Organist an der heil. Geistkirche in Hamburg (geb. 1666, † 1724), dirigirte die Oper in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts und componirte 1693 Echo und Narcissus; 1694: Venus, oder die siegende Liebe; 1701: Procris und Cephalus; 1704: Berenice (?).

J. Siegismund Kusser, oder wie er sich später schrieb Cousser, war 1657 in Preßburg geboren; unruhigen Geistes, hielt er nirgends lange aus, bis er nach Paris kam, wo er nun 6 Jahre blieb, Lully's Unterricht genoß und das Musiktreiben in der großen Stadt mit eingehender Theilnahme und Aufmerksamkeit verfolgte. Von da kam er nach Stuttgart und Wolfenbüttel und 1693 nach Hamburg. Während seiner Anwesenheit daselbst schrieb er die Opern: Erindo 1693; der durch Großmuth und Tapferkeit besiegte Porus; Pyramus und Thisbe; Scipio Africanus der großmüthige 1694; die unglückliche Liebe des tapfern Jasons 1697. Im letztgenannten Jahre verließ er das Theater, machte, um sich die italienische Schreibweise ganz anzueignen, zwei Reisen nach Italien, ging dann nach London, von da 1710 als Kapellmeister an die Kathedrale in Dublin, als welcher er 1724 starb. Kusser gehört weniger zu den hervorragenden Componisten seiner Zeit — seine Werke zeugen weder von einem außerordentlichen Talente, noch von einer bedeutenden originalen Schöpfungskraft — als vielmehr zu den vorzüglichsten Lehrern und Musikdirektoren dieser Periode. Als solcher war sein Wirken ein unendlich reiches und segensvolles; er zuerst zeigte den Sängern, was und wie man singen müsse, er gewöhnte das Orchester an sicheres und genaues Zusammenspiel und leitete den Geschmack des Publikums, indem er die besten Werke seiner Zeit in möglichst vollendeter Weise vorzuführen suchte, in die Bahnen, von denen aus ein Fortschritt und eine günstige Rückwirkung auf die Kunst selbst zu ermöglichen war. Noch während seiner Anwesenheit in Hamburg gelangten auch zwei Opern des damaligen Kapellmeisters zu Weißenfels, J. Philipp von Krieger, zur Aufführung:

Wettstreit der Treue und Hercules unter den Amazonen, beide 1694, letztere eine Oper in zwei Theilen.

Reinh. Kaiser, obwohl er so viele Opern schrieb und so manche italienische Arie in Musik setzte, eine ganze italienische Oper hat er doch nie componirt. Mit seiner Ankunft in Hamburg begann eine neue Aera; er warf das alte Wesen plötzlich über den Haufen. Er war damals 21 Jahre alt; fast ausschließlich blieb während eines Zeitraums von 40 Jahren seine Thätigkeit der Bühne gewidmet; zwar hat er auch eine Anzahl ganz vortrefflicher Kirchencompositionen hinterlassen, aber sie verschwinden gegenüber seinen Werken für die Bühne. Mit einem unerschöpflichen Ideenreichthum verband er eine Leichtigkeit in der Gestaltung und Produktion, stand ihm eine so bewundernswerthe Fülle reizender und frischer Melodieen zu Gebote, daß er seine Zeit zu überstrahlen vermochte, wie nach ihm blos Mozart es noch einmal im Stande war. Es dürfte kaum möglich sein, ein vollständiges Verzeichniß der Kaiser'schen Opern herzustellen. Die in Hamburg aufgeführten sind: 1694: Der königliche Schäfer, oder Basilius in Arkadien; 1696: Mahmud II.; 1697: der geliebte Adonis; die durch Wilhelm den Großen in Brittanien wieder eingeführte Irene; 1698: der geschlossene Tempel des Janus; Aller-unterthänigster Gehorsam; 1699: die beständige und getreue Ismene; die wunderbar gerettete Iphigenie; die Verbindung des großen Hercules mit der schönen Hebe; die Wiederkehr der güldenen Zeit; der aus Hyperboreen überbrachte goldene Apfel; 1700: **la forza della virtù**, oder die Macht der Tugend (dieses Stück fand so nachhaltigen Beifall, daß es ein ganzes Jahr neu hieß); der gedemüthigte Endymion; 1701: Königl. preuß. Ballet; Störtebecker; die wunderschöne Psyche; 1702: Circe, oder Ulysses; Pomona; Orpheus; 1703: die verdammte Staatssucht, oder der verführte Claudius; die Geburt der Minerva; die über die Liebe triumphirende Weisheit, oder Salomon; 1704: Nebucadnezar; 1705: die römische Unruhe oder Octavia (Nr. 31. Diese Oper hat stark instrumentirte Chöre); die kleinmüthige Selbstmörderin Lucretia, oder die Staatsthorheit des Brutus. 1706: **la fedelta coronata**, oder die gekrönte Treue (Nr. 33); **Masagniello furioso**; **la costanza sforzata**, oder die listige Rache des Sueno; **il genio d'Holsatia**; **Almira**; 1707: Der angenehme Betrug, oder der Carneval in Venedig; 1709: **la forza dell' amore**; die Macht der Liebe, oder die von Paris entführte Helena; die blutdürstige Rache oder Heliates und Olympia; Desiderius, König der Longobarden; die bis in und nach dem Tode unerhörte Treue des Orpheus; 1710: **la grandezza d'animo** oder Arsinoe (darin war eine Arie mit obligater Theorbe und eine andere mit obligater Oboe besonders berühmt): **le bon vivant** oder die Leipziger Messe; Aurora; der durch den Fall des großen Pompejus erhöhete Julius Cäsar; 1711: der hochmüthige, gestürzte und wieder erhobene Crösus; 1712: die österreichische Großmuth, oder Carolus V.; die entdeckte Verstellung, oder die geheime Liebe der Diana (bemerkenswerth eine Baßarie mit einem Accompagnement von 3 Flöten, Violinen, Viola und Fagotts); die wiederhergestellte Ruhe oder die gekrönte Tapferkeit des Heraclius; 1714: **l'inganno fedele**, oder der getreue Betrug (Nr. 62); 1715: der Triumph des Friedens; Fredegunda; **l'amore verso la patria**, die Liebe gegen das Vaterland, oder der sterbende Cato; Artemisia (Nr. 64); 1716: die römische Großmuth, oder Calpurnia; das römische Aprilfest; das verewigte nnd triumphirende Haus Oesterreich; das zerstörte Troja oder Achilles (Nr. 66); 1717: die durch Verstellung und Großmuth über die Grausamkeit siegende Liebe, oder Julia; die großmüthige Tomyris; Trajanus; das frohlockende Lycien; Jason (?); 1722: die betrogene und

nachmals vergötterte Ariadne; 1724: das frohlockende Großbrittanien; das jauchzende Cymbrien; 1725: Bretislaus, oder die siegende Beständigkeit; der hamburger Jahrmarkt; die hamb. Schlachtzeit (Nr. 107); 1726: Prologus zum Geburtsfest des Prinzen von Wales; Mistovejus, König der Obotriten oder Wenden; Jobelet; der stumme Prinz Atis; Barbacola; 1728: Lucius Verus; 1734: Circe.

In Satzdalen hatte Keiser 1692 die Oper Ismene componirt; auch 1722, als er in Kopenhagen bei seiner Tochter sich aufhielt, entstanden einige neue Werke, z. B. der Armenier; viele der Hamburger Opern wurden schon bei seinen Lebzeiten vernichtet, ein anderer Theil beim großen Schloßbrande in Kopenhagen, 1794, zerstört. Gegenwärtig besitzt die kgl. Bibliothek in Berlin die größte Sammlung Keiser'scher Werke.

Während Keiser in Hamburg wirkte, führte der 17jährige Mattheson, 1699 seine erste Oper: die Plejades, oder das Siebengestirn auf; dieser folgten 1702: der edelmüthige Porsenna und Victor Herzog der Normannen (letztere zusammen mit Schieferdecker und Bronner componirt); auch an der Traueroper: der Tod des großen Pans hatte er bedeutenden Antheil. 1704 wurde von ihm die Oper: die betrogene Staatsliebe, oder die unglückselige Cleopatra und 1711 die geheimen Begebenheiten Henrico IV., Königs von Castilien und Leon, oder die getheilte Liebe, aufgeführt; in diesem letzteren Stücke, das keine günstige Aufnahme fand, kommen schon italienische Arien und sogar ein Chor in spanischer Sprache vor. Mattheson, geb. am 28. Sept. 1681, † 17. April 1764, verlor im frühen Mannesalter schon das Gehör, was ihn aber nicht abhielt, sich fortwährend der angestrengtesten, unermüdlichsten und vielseitigsten Thätigkeit hinzugeben.

1703 war auch der junge 18jährige Händel nach Hamburg gekommen; er und Mattheson schlossen sich bald freundschaftlich an einander an; beide waren tüchtige Musiker, doch begnügte sich ersterer vorläufig im Orchester mit einem Platze an der zweiten Geige und that überhaupt etwas zurückhaltend, bis sich denn nach und nach Gelegenheit bot, sein Licht leuchten zu lassen. Wir haben den berühmten Streit mit nachfolgendem Duell, in den die beiden Freunde einst geriethen, bereits erzählt, und gesehen wie die Vorsehung über dem Leben eines Mannes wachte, dem sie eine der herrlichsten und wichtigsten Missionen in der Entwicklung der Kunst zugedacht hatte.

Händel machte in Hamburg seine ersten Versuche in der Operncomposition; er schrieb 1704 für die dortige Bühne: der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder Almira, Königin von Castilien; 1705 die durch Blut und Mord erlangte Liebe, oder Nero; mit einem Zwischenspiele: das Urtheil des Paris; 1707 eine Oper in zwei Theilen: der beglückte Florindo; Pars I. und die verwandelte Daphne; Pars II. Aber alle diese Werke machten kein sonderliches Glück; die Arien schrieb er viel zu lang; sie glichen unendlichen Cantaten; obwohl er bereits ein vollkommener Harmonist war, so hatte er für die Operncomposition doch weder das rechte Geschick, noch den rechten Geschmack. In jeder Beziehung war ihm damals Keiser weit überlegen und dieß war auch der Mann, von dem er am Meisten lernen konnte und der ihm, wie es diese ersten Opern ausweisen, auch Muster und Vorbild gewesen ist. Acht Jahre nachher, von 1715—1734, wurde noch eine Reihe der spätern Händel'schen Opern aufgeführt; aber die Zeit war dafür schon eine ungünstige; auch die gereiften Werke des nun in großartiger Weise der Vollendung entgegenstrebenden Meisters fanden nicht die Theilnahme, wie an andern Orten; wohl mag daran auch die infame Verstümmlung Ursache gewesen sein, deren man sich bei der Inscenesetzung derselben schuldig machte.

Die später von Händels Composition aufgeführten Opern sind: 1715: Rinaldo; 1717: Oriana; 1718: Agrippina; 1721: Zenobia, oder das Muster rechtschaffener Liebe; 1723: Muzio Scavola; der thracische Prinz Floribantes; 1725: Tamerlan; Julius Cäsar; 1726: Otto, König in Deutschland; 1730: Admetus, König in Thessalien; 1732: Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida in Indien; Judith, Gemahlin Kaiser Ludwig des Frommen oder die siegende Unschuld; 1733: Parthenope; 1734: Rodelinda, Königin der Longobarden.

Mit den beiden genannten, Händel und Mattheson gleichzeitig, waren mit Opern-Compositionen noch einige untergeordnetere Talente beschäftigt: J. Chr. Schieferdecker, Cembalist im Opernorchester, später Nachfolger Buxtehude's in Lübeck, † 1732; von seiner Arbeit wurden vorgestellt die Opern: der siegreiche König der Gothen Alaricus als Ueberwinder des mächtigen Roms; der königl. Prinz Regnerus und Berenice(?) alle drei im Jahre 1702; der von dem Ackerpflug zum Throne erhobene Kaiser Justinus 1706.

Der Sänger Grünewald, ein lustiger Kumpan Keisers, ließ 1706 die Oper: Die errettete Unschuld, oder Germanicus, aufführen. Christoph Graupner, 1683 zu Kirchberg in Sachsen geboren, seit 1710 Kapellmeister in Darmstadt, † 1760, componirte 1707: Dido, Königin von Carthago; il fido amico, oder der getreue Freund Hercules und Theseus; l'amore ammalato. oder Antiochus und Stratonica und Bellerophon; 1709; den Fall des großen Richters in Israel Simson, oder die abgekühlte Liebesrache, ein mus. Trauerspiel.

In späterer Zeit, 1620, wurde von einem gewissen Hoffmann die Oper Rhea Sylvia; 1721 von Schurmann die Oper Telemachus; und von Vogler die Oper Ulysses aufgeführt. Von J. P. Kuntz kamen 3 Werke zur Darstellung; 1724 die heldenmüthigen Schäfer Romulus und Remus, und 1725 Cadmus und die Critique des hamburgischen Schauplatzes. Linike componirte in demselben Jahre zwei Prologe und von dem nachher so berühmten Graun, damals noch in Wolfenbüttel, finden sich 1731 die Iphigenie und 1735 Polydorus auf dem Repertoire.

Der bedeutendste Tonsetzer der letzten Periode ist G. Ph. Telemann, geboren 14. März 1681 zu Magdeburg, † in Hamburg 25. Juni 1667. Trotz seiner unglaublichen Thätigkeit — er schrieb binnen 16 Jahren 30 Opern — konnte er dem Unternehmen, das sich nun einmal überlebt hatte, nicht mehr aufhelfen; bei all seiner Kenntniß, seinem Talente, fehlte ihm doch Keisers geniale Schaffungskraft und dessen bezaubernde und herzgewinnende Melodieenfrische. Seine für Hamburg componirten Opern sind: 1721: der geduldige Socrates; 1724: der Beschluß des Carnevals; Omphale; der neumodische Liebhaber Damon; 1725: Cimbriens Frohlocken; die ungleiche Heirath, oder das herrschsüchtige Kammermädchen; la cappriciosa e il credulo; 1727: Adelheid; ein Prologus von der neuen Einrichtung des Opernwesens; Geburtsfest König Georg I.; Buffonet und Alga; Calypso; ein Prologus auf die Geburt der Prinzessinen von Frankreich; die Amours der Vespetta, Sancio, oder die siegende Großmuth; das jauchzende Großbrittanien; 1727: die verkehrte Welt; ein Prologus auf die Krönung Peter II.; Miriways; Emma und Eginhardt, oder die lasttragende Liebe; 1729: der mißlungene Brautwechsel, oder Richard I., König von England; Aesopus bei Hofe; ein Prolog, die aus der Einsamkeit in die Welt zurückgekehrte Opera; Flavius Bertaribus, Königin der Longobarden; 1730 Margaretha, Königin von Castilien; Ernelinda; ein Prolog, das neubeglückte Sachsen; eine Vorstellung aus Kopf und Schwanz

ohne Leib, Prolog und Nachspiel; die Flucht des Aeneas; 1733: der Weiseste von Sidon; 1736: die rachbegierige Liebe, oder Orasia, verwittibte Königin in Thracien.

68) Für die Hoffestlichkeiten lieferten, wie wir früher schon bemerkten, eigens angestellte Hofpoeten, die oft auch zugleich die Stelle der Hofnarren vertraten, die nöthigen Stücke. Die deutsche Poesie durfte sich in den höchsten Kreisen nur im Harlekinskleide oder im Gewande niedriger Schmeichelei zeigen. Diese Hofdichter hatten auch ihre besonders vorgeschriebenen Kleidungen, die wenig unterschieden waren von denen der Pritschmeister und Hanswurste; als König in Dresden 1721 angestellt wurde, war in seinem Dekrete ausdrücklich bemerkt: „Wenn wir bei Hoffe Büchßen- oder Schnepperschießen halten, soll er mit seiner Poesie in einem Ceremonien- oder Herolds-Kleyde auffwartten." Besser in jedem Vergleich gegenüber den deutschen waren die italienischen und französischen Hofpoeten gestellt.

Dichter dieser Art nun verdanken die meisten der theatralischen Mißgeburten des 17. und 18. Jahrhunderts ihr Dasein; alle diese Musen- und Bauernfeste, diese Planetenlustbarkeiten, diese Merceries und Wirthschaften, Wald- und Scheerenschleifercomödien, Ballete und Schäferspiele sehen sich auf's Haar ähnlich; überall findet sich derselbe Unsinn und Pomp, dieselbe Leere und Abgeschmacktheit, die gleichen eckelhaften Schmeicheleien neben empörenden Gemeinheiten. Die bekanntesten unter diesen Gelegenheitsdichtern sind: Fried. Rud. Ludw. Freiherr von Canitz (1654—1699), preuß. Kammerjunker, zuletzt geheimer Staatsrath; Joh. von Besser (1654—1729), Kriegsrath und Ceremonienmeister in Dresden, nachdem er vorher als geh. Rath und Oberceremonienmeister in Berlin figurirt hatte; und Joh. Ulr. von König (1688—1744), Bessers Nachfolger am sächsischen Hofe.

H. von Besser ist der Verfasser jener berüchtigten Scheerenschleiferwirthschaft, die 1699 am Berliner Hofe abgehalten wurde. Von ihm sind auch noch folgende Singspiele: Lust-Ballet, welches S. Churf. Durchl. Joh. Georg IV. zu Ehren 1692 getanzt wurde. — Florens Frühlingsfest zu Ehren der Durchl. Eleonoren, Verwittibten Churf. zu Sachsen in einem Ballet und Singspiel. 1696. — Triumph der Liebe über Götter, Menschen und Thiere, bei der Vermählungsfeier des Casselischen Erbprintzen Friedrichs mit der Churf. Preußischen Prinzessin Luyse Dorothea Sophien in einer Tafelmusik zu Oranienburg vorgestellt. 1700. (Bei derselben Gelegenheit wurde eine dramatische Cantate von Rieck: Peleus und Thetis, oder das Glück der Liebe aufgeführt). — Sieg der Schönheit über die Helden, vorgestellt in einem Ballet und Singspiel zur Vermählung Friedr. Wilh. Cron-Printzen von Preußen mit Sophia Dorothea aus dem Churhause Braunschw.-Lüneb. 1706. (Musik von G. Finger und A. R. Stricker). — Frohlocken des Helicons und der Musen über den erfreulichen Geburtstag J. K. H. Sophie Dorothea, Kronprinzessin von Preußen. Abends in einer Tafelmusik vorgestellet. 1707. — Alexander u. Roranens Heyrath in einem Singspiele vorgestellt bey Vermählung S. K. M. v. Preußen mit Sophie Louyse Hertz. v. Mecklenburg. 1708. Vorspiel, Opera und Ballet. („Das Ballet dantzen 6 Combattans, welche Dantz-Meister sind, 6 Macedonische Helden, welche von 6 Hautbois, 6 Persianische Helden, welche von 6 Waldhörnern angeführt werden. 6 Scythische Amazonen, 6 Persianische Heldinen. Dann folgt das Entree des Hymenäus, mit welchem zugleich die Amours, Plaisirs, Gratien und Annehmlichkeiten in einer Wolken herunterkommen und mit Fackeln dantzen. Music und Symphonien der Opera sind von dem K. Kammer-Musicanten Stricker). — Von König hat man außer den schon von ihm bei Gelegenheit der Hamburger Operngeschichte angeführten Texte noch folgende: Diana, Schäferoper. — Die gekrönte Würdigkeit, Serenade, (beide vor

1713). Zoroaster, 1717; Reha Sylvia, 1720; die verkehrte Welt, 1725; die gekrönte Tugend, 1714.

[69]) Strungks Opern sind in dem Leipziger Opernverzeichniß, Kriegers Werke im Weißenfelser zu finden. — G. H. Stölzel, der fleißigste und talentvollste Singspielcomponist dieses Zeitraums, geb. zu Grünstädel 1690, gest. als Kapellmeister in Gotha 1749, zugleich ausgezeichnet als Dichter und theoretischer Schriftsteller, schrieb: in Breslau zu den Feierlichkeiten bei der Krönung Karl VI. eine Serenate; zu Ehren der Gräfin Neidhart die Oper Narcissus; um 1712 die Opern Valeria, Artemisia und den Orion (Naumburger Meßopern); in Gera das Pastorale: Rosen und Dornen der Liebe; in Prag: Venus und Adonis, Acis und Galathea, das durch Liebe besiegte Glück; in Bayreuth: Diomedes; in Gotha 1720: an dem hohen Namensfeste des H. Friedrich II. H. z. S. wollten Ihre unterthänige Pflicht in folgender Musique bezeigen G. H. Stölzel und sämmtl. Cammer- und Hof-Musici. — Music zum Namensfeste des Erbprintzen. — Serenate zum Gebursfeste des Herzogs. — Serenata: das durch die Hoffnung erfreute Verlangen und getröstete unterth. Treue. — 1721: Musiquen zum Namens- und Geburtsfeste des Herzogs. — Der vergnügte Wettstreit derer glückseligen Zeiten. — 1722: Das mit Gotha ämulirende Altenburg. — Die beschützte Irene. Altenb. — 1723: der Musenberg. — 1724: Fall und Trost des menschlichen Geschlechts in einem Oratorio aufgeführt. — 1725: Hercules Prodicius, oder die triumphirende Tugend. — Unter dem Bilde der mus. Harmonie wurde die Harmonie der Tugenden Fr. Magd. Augusten H. z. S. an denoselben hohem Geburtst. verehret. — 1726: das ruhm-würdigste Leben Friedrichs H. z. S. als Desselben gesegnetes Ursprungsfest auf dem fürstl. Schlosse zu Altenburg celebrirt wurde. — 1727: Die Ernde der Freuden. — Die Freuden-Ernde; zwei Pastorales. — 1728: Die zur Erhaltung des Lebens freudigst beschäftigten Elemente. — Adonis (u. 1730). — 1729: die triumphirende Liebe. — Der sich mit den Musen erfreuende Apollo. — 1733: Thersander und Demonassa, oder die glückliche Liebe. — 1734: fünf Grundsäulen der allgemeinen Wohlfahrt. — Narcissus (u. 1735). — Das erneuerte Bündniß der Tugend. Serenade. — 1735: das getröstete Germanien. — Die über alle Zeit-Veränderung siegende Tugend. — 1736: die getröstete Flora. — 1737: Ein Tag der goldenen Zeit. — Asylum Virtutis, oder die Freystadt der Tugend. — 1738: die vergnügten Schäfer an dem Nessa-Fluß. — Die opfernde Flora. — 1739: Music und Poesie. — Die siegende Hygea. — Angenehmer Wett-Streit von vier fürstl. Lust-Gärten; Serenata. — 1740: der erneuerte Freundschafts-Bund Minervens und Bellonens. — Das vollkommene Drey heroischer Tugenden, oder Gnade, Gerechtigkeit und Weisheit. — Die erquickte Erde. — Endymion. — 1741: der gesegnete Herbst der Lebensjahre. — Die freudigst-beschäftigten vier Elemente. — 1742: die gekrönte Weisheit. — 1747: Ein vergnügter Wett-Streit zwischen Liebe und Tapferkeit. — Von vier vergnügten Zeit-Theilen. — 1744: die mit Leben und Vergnügen belohnte Tugend u. s. w. und außerdem zahllose Nacht- und Tafelmusiken zur Feier aller Geburts- und Namenstage, Verlobungen, Kindtaufen und Zusammenkünfte des fürstl. Hauses. Die meisten der Texte zu den vorstehend angeführten Opern und Singspielen hat Stölzel selbst verfaßt.

[70]) Eine Uebersicht der verschiedenen Opernaufführungen auf den bedeutenderen deutschen Bühnen mag hier folgen. Leider kann ein solches Verzeichniß weder vollständig, noch genau hergestellt werden und wird immer nur ein Versuch bleiben, dessen Completirung wohl im Laufe der Jahre angestrebt, aber kaum je erreicht werden kann. Viele

der angeführten Werke mögen wohl in italienischer Sprache gegeben worden und wie es die Sitte der Zeit mit sich brachte, in Textbüchern vorhanden sein, in denen dem italienischen-Originaltext eine deutsche Uebersetzung gegenüber gedruckt ist; derartige Textbücher liegen in großer Anzahl vor. Vorsätzlich und wissentlich sind solche ursprünglich italienische Opern hier nicht aufgenommen und deßhalb auch die Wiener nnd Dresdner Opern, die fast alle nur italienisch gegeben wurden, so lückenhaft verzeichnet.

Wolfenbüttel: Orpheus aus Thracien, der Calliope und des Apollinis Sohn, wie er seine Euridice nach ihrem Tode unter der Erde gesuchet, gefunden, und wieder verloren, auch selbst endlich umgekommen. 1658. — Amelinde, oder dy Triumphirende Seele, wy Sy nach vielerley versuchenden Anfechtungen überwindet und göttlicher Gnade fähig wird, in einem Singspiele vorgestellet. 1659. — Iphigenia, ein königliches Fräulein Agamemnonis, der Mycenen und Argiver Königs-Tochter, wie sie Clytemnesträ ihrer Mutter entführet, der Diana zum Opffer dargestellet, jedoch aus mitleiden wieder außgewechselt, und endlich dem Pyladi vermählet wird. 1661. — Der Hoffmann Daniel, wie er bey dem Könige Dario gedienet: In einem Singespiel vorgestellet, als Herr Augustus dero 84. Jahr abgeleget. 1663. — Der beständige Orpheus. 1684. — Medea. 1686. — Theseus. 1687. — Hercules in Theben. 1688. — Cleopatra. — Der königliche Schäfer, oder Basilius in Arcadien. 1691. — Ariadne. 1692. — Mucius Scävola. — Ismene. — Der Salzthalische Markt. 1693. — Echo und Narcissus. — Plejades. — Wettstreit der Treue. 1693. — Salzthalischer Mayen-Schluß. 1694. — Das beglückte und erfreute Salzthal. 1697. — Salzthalische Schäferei. 1698. — Atalanta, oder die über alle List siegende Beständigkeit. 1711 (u. 1715). — Der versöhnte Achilles. 1716. — Salomon. — Theodosius und Eudoxia. — Tiribates, oder die tyrannische Liebe. 1718. — Der Minerva Fest. 1719. — Die getreue Alceste. — Sesostris, König in Egypten. 1720. — Dorinde, Schäfersp. — Don Quixotte in dem Mohrengebirge. — Der vergötterte Hercules 1723. — Cyrus. 1724. — Ludewig der Fromme. 1725. — Alexander in Sidon. — Leonilde. 1728. — Der flüchtige Macarius. 1729. — Die in ihrer Unschuld siegende Sinilde. — Antigone. 1732. — Scipio Africanus. — Der Spiegel der Treue. 1733. — Der großmüthige Hadrianus. 1737. — Ariadne in Creta. — Venceslaus. 1739. — Alexander. 1740. —

Wien: Schaw-Platz der verspotteten Zauber-Kunst, eine singkünstliche Einführung, am Leopoldi aller glückseligsten Geburtst. gehalten 1660. — Circe, gesungener vorgestellet bei derselben Veranlassung 1665. — Die Glückseligkeit des Elio Sejano. Gesungene Vorstellung an dem Geburtstage Leopold I. 1671. — Cidippe, gesungen vorgestellt an dem Geburtstage Ihro Maj. Frauen Eleonoren, verwitt. Röm. Kais. auf gnädigsten Befehl Ihro Erzfürstl. Durchl. Erzherzogin Maria Anna. 1671. — Das vestalische ewige Feuer, zur Geburtsfrohlockung der Röm. K. Maj. Leopoldi und Claudia, durch Prinzessin Anna Maria auff der großen Schaubühne gesungen vorgestellt. 1674. — Crösus, gesungene Vorstellung an dem Geburtst. der reg. R. Kais. Magd. Theresia, auf Befehl Sr. Kais. Maj. Leopold I. (von Nicola Minato). 1678. — Das Palladium in Rom, zur Befrolockung deß beglücktesten Beylagers Max. Emanuels, Churf. v. Bayern, mit Maria Antonia, gesungener vorgestellt. (Der ursp. ital. Text des N. Minato ist von K. Jg. Langetl übersetzt; die Mus. v. A. Dragi, die Tänze von A. A. Schmelzer v. Ehrenruff.) 1685. — Der Tigrane, König in Armenien. An dem Glorwürdigsten Geburts-Tag Josephi I. Wälsch gesungener vorgestellt. Ihm Jahr 1710. Mit der Musik zu denen Worten deß Herrn Antonio Bonon-

cini der Röm. Kaiſ. Maj. Compoſitoren. — Atalanta. 1728. — Bacchus. 1728. — Iſſibile. 1732. — Artaxerxes. 1732. (Beide nach Metaſtaſio). — Der verwirrte Ehemann (nach Moliere). — Chriſtus Jeſus, der von Magdalena im Grabe betrübt geſuchte, in Gärtners Geſtalt troſtreich gefundene Weltheyland, von denen W. W. E. E. Cloſter-Jungfrauen der Geſellſchaft S. Ursula am heil. Char-Samſtag Nachmittag um halber 3 Uhr, in einem Trauergeſang vorgeſtellet. (Von A. Ender componirt).

Rudolſtadt: Der betrogene Betrug. Luſtſpiel bei frölicher Einſegnung des Hochgebornen jungen Grafen und Herrleins Lud. Friedr. Gr. zu Schwarzburg vorgeſtellet, den 4. Dez. 1667 auf der Gräfl. Reſidenz Heydeck. — Saalfeld-Rudolſtädtiſche Lämmer-Vereinpaarung zwiſchen dem höchſtpreißwürdigen Hirten Lucidor, und der unvergleichlichen Schäferin Luziana. 1686. — Der entthronete Winter. Serenade. 1699. — Das durch Gottes Gnade immer mehr und mehr geſchmückte und beglückte Rathsfeld. 1700. — Glückwunſch der erfreuten Schäffer-Geſellſchaft am Geburtst. Lud. Friedr. Gr. z. Schw. Paſtourelle 1702. — Die ſiegende Unſchuld unter dem Beyſpiele Hunonis, Grafen von Oldenburg. 1702. — Dettlieb und Caramine. 1704. — Der wahrſagende Wunderbrunnen. Paſtourelle 1704.

Bayreuth: Sudetiſche Frühlingsluſt. 1671. — Die in der Liebe beſtändige Beliſe. 1700. — Die beſtändige Liebe. 1700. — Die durch gewaltſame Liebe bezwungene, aber wieder befreyte Eudoxia. 1701. — Die in Banden und Freyheit obſiegende Liebe. 1702. — Die durchl. Zulima, oder die keuſche Liebe. 1704. — Die von Pluto geraubte Proſerpina. 1708 (u. 1717). — Die unglückliche Regierung der durchl. Antonia. 1714. — Die ſiegende Treue. — Hercules. — Der glückliche Wechſel unbeſtändiger Liebe. — Die triumphirende Tugend. (u. 1720). — Die Liebe unter den Feinden. 1715. — Die durchl. Statira. — Alba Cornelia. — Die durchl. Olympia. 1716. — Arſaces. — Publ. Corn. Scipio Africanus. 1717. — Der Liebe Sieges- und Friedenspalmen. — Die beglückte Schäferin Belinde. — Taleſtris. — Beriane, oder der Triumph der Liebe. — Berenice und Traſimedes. 1718. — Diomedes. — Die großm. Königin von Sarmatien Amago. — Die von dem Geſchicke beorderten Tugenden und Glück bringenden Winde. — Arſaces, am Carneval zu Chriſtian Erlangen 16. Jan. 1719 in einer muſ. Opera aufgeführt. — Almiro und Orcane. 1720. — Das durch Gewalt bekriegte, beſiegte und wieder triumphirende Kronenrecht. — Telemach. 1721. — Theophane. 1722. — Telemach und Antiope. — Florens Frühlingsfeſt. — Alarich, oder die Strafruthe des verfallenen Roms. 1723. — Die kluge Verſtellung. 1724. — Adelheid, oder die ungezwungene Liebe. — Gunderich. 1726. — Dorinda. — Etearchus.

Onolzbach (Ansbach): Der verliebte Phöbus. 1678. — Die obſiegende Chriſtenlieb, zu einem Sing- oder Miſchſpiel unterthänigſt aufgeſetzt, von dem an der Reſidentz ſich enthaltenden Blumenſchäfer Lyſander. 1680. — Sardanapalus von C. L. B. 1698. — Die Thorheiten der Liebe und des Eigennutzes, in einem Schauſpiel entworffen und zugleich in die Music gebracht von Franc. Ant. Pistocchi S. Hoch- fürſtl. Durchl. zu Brandenb. Onolzb. verordneten Capellmeiſter und nachgehens repraesentiret auf dem Hoch-fürſtl. Theatro allda. Gedr. durch S. Kretſchmann 1699.

Darmſtadt: Die ſiegende Liebe. 1673. — Das verbeſſerte Paris-Urtheil. 1674. — Die beglückte Majorennität H. Ludwigs des Jüngern, Landgr. zu Heſſen. 1676. — Die ſiegende Weisheit. 1686. — Tugend- und Muſen-Geſpräch.

1700. — Tugend-Gespräch zwischen der Liebe, Gottesfurcht, Eintracht, Sanfftmuth, Klug- und Keuschheit. 1700. — Abbildung der wahren Freundschaft. 1701. — Die triumphirende Weißheit. 1701. — Berenice und Lucille. 1711. —

Leipzig*): Das bezwungene Ofen. 1685. — Alceste. 1693 (1702 und 1704), Text von Paul Thiemich, Musik von Strungk, von dem auch die folgenden Opern bis 1700 componirt sind. Nero. 1693. — Syrinx (u. 1706). — Julius Cäsar. 1694. — Die Schäferin Chloris. 1695. — Atalanta, oder die verirrten Liebhaber. — Rosalinde. — Jupiter u. Alcmene. 1696 (u. 1704 u. 5). — Phocas. — Pyrrhus und Demetrius. — Orion. 1697. — Zenobia. — Circe. (u. 1699). — Berenice. 1698 (u. 1706). — Alexander Magnus. — Scipio und Hannibal. — Agrippina. 1699. — Irion. — Erechtäus. 1700. — Amyntas und Phyllis. — Justinus (u. 1703). — Narcissus. 1701. (u. 1709). — Athanagilda. (u. 1707). — Medea. — Die Galathea in einer Pastorella. 1702. — Otto. — Ferdinand und Isabella. 1703 (u. 1705). — Der lachende Democritos. (u. 1704). — Der ungetreue Schäfer Cardillo. — Lucius Verus. — Ulysses. — Perseus und Andromeda. 1704. — Cajus Caligula. — Germanicus. (u. 1710 u. 20). — Aeneas. 1705 (u. 1710). — Xerres, der persische Monarch. — Belesus und Arbaces. 1706. — Adonis. 1708. — Cyniras und Irene. — Cosroes. — Sardanapalus. — Acontius und Cydippe. 1709. — Mario. — Der angenehme Betrug, oder der Carneval von Venedig. — Die lybische Talestris. — Daphne. 1710. — Die über Haß und Rache triumphirende Liebe. — Die rachgierige Nicea. (u. 1714 u. 1716). — Almira. (u. 1714). — Pharamund. — Der unglückliche Alcmeon. 1711. — Die syrische Unruhe, oder die beleidigte Liebe. — Ariadne. 1712. — Balacin, Chaumigrem und Banise (die 3 Theile der asiatischen Banise. u. 1718). — Echo und Narcissus. — Ismene und Montaldo. 1713. — Der Tempel der Liebe. — Die amazonische Königin Orithya. — Ademarus. — Zenobia und Radamisto. 1714. — Rhea Sylvia. — Hercules. — Der gestürzte Epopeus, oder Antiope. 1715. — Die Königl. Schäferin Margenis. — Scipio Africanus. — Zoroaster. 1716. — Die erlangte Gegenliebe. — Die befriedigte Damira. 1717. — Penelope. — Artaxerxes. — Jupiter und Semele. 1718. — Venus und Adonis. 1719. — Endymion. — Die Satyren in Arcadien. — Berenice. 1720 (letzte Opernaufführung in Leipzig).

Braunschweig: Viele der nachstehend genannten Opern haben J. Ph. Krieger und R. Keiser zum Verfasser. Orpheus. 1690. — Der betrügliche Cupido. 1691.

---

*) „Den 8. May 1693 sind das vorm Jahr von neuem erbaute Ballhauß in Brainickens Hofe, und das Opernhauß, welches man in denen beyden vorhergehenden Monaten im Brühl am untern Zimmerhofe ausm Grunde erbauet hat, zugleich eröffnet, in jenem Ball zum erstenmal geschlagen, und in diesem die erste Opera gespielet worden. Denen Liebhabern zur Nachricht ließen die Operisten gemahlte Schilder auff öffentlichen Gassen auffhengen, auf welchen der Nahme oder Innhalt der Operae und wenn diese angehen solte, ihnen notificiret wurde“. (Vogel: Annalen).

Nach Strungks Tode 1700 übernahm die Operncomposition und Direktion der Musikdirektor an der neuen Kirche Melchior Hofmann; zu dieser Zeit sangen auf dem Leipziger Theater einige vortreffliche Sängerinen, die drei Schwestern Döbrecht; ihr Bruder Samuel Ernst Döbrecht, ein guter Bassist, führte zugleich die technische Leitung der Singspiele bis 1716. Auch Telemann, der in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts in Leipzig studirte, dichtete und componirte mehrere Opern für die dasige Bühne.

Als zwischen Hoffmann und den Mitgliedern der Oper Mißhelligkeiten ausbrachen, berief man den bereits schon einige Jahre als Advokaten in Weißenfels angestellten J. D. Heinichen an Hoffmann's Stelle; auch er schrieb etliche Opern und blieb als Musikdirektor bis 1711, wo er mit dem Rathe Buchta aus Zeitz nach Italien ging, in Leipzig.

— Julia. — Jason. 1692 (1707 u. 1722). — Hercules unter den Amazonen. — Die siegende Großmuth. — Der Schäfer an dem Fluß Amphriso. 1694 (u. 1697). — Procris und Cephalus 1694. — Clelia. — Basilius. 1696. — Der treue Treubruch. — Roland (v. Fiebler). 1697. — Heinrich der Löwe (von dems.) (u. 1716). — Das frohlockende Oesterreich und Braunschweig bey Vermählung K. Josephs mit Wilh. Amalia. 1699. — Arcadia, oder die Königl. Schäferei. — Die sterbende Euridice. 1699. — Orpheus. — Der hochmüthige Alexander. — Daniel (von Baron Knorr). 1706. — Der erfreuten Ockerschäfer angestelltes Fest bey Vermählung des Königs von Spanien Carl III. mit Elisab. Christinen. 1708. — Die römische Großmuth, oder Mutius Scävola. 1710. — Jesse, oder die vergnügende Liebe. — Semiramis. 1714 (u. 1736). — Regnero. 1715. — Ariadne. — Medea (u 1724). — Plejades, oder das Siebengestirn. 1716. — Claudio. 1717. — Atis (u. 1719). — Telemach (u. 1723). — Porsenna. 1718. — Heinrich der Vogler (u. 1721). — Psyche. 1719. — Alceste. 1719. (von J. A. von König gedichtet).*) — Fredegunda. 1720. — Cadmus. (u. 1723). — Antiochus. 1721. — Don Quixotte. — Irion. 1722. — Das eroberte Jerusalem, oder Armida und Rinaldo. — Leonide, oder die siegende Beständigkeit. — Rudolph von Habsburg. — Rhea Sylvia. 1723. — Otto. — Troja. 1724. — Tomyris. — Salomon. — Cato. 1725. — Ascanius. — Antigone. — Gensericus, der große König der Africanischen Wenden, als Roms und Carthagens Ueberwinder in einer Opera vorgestellet. — Justinus. — Hannibal. 1726 (u. 1729). — Cleopatra. — Sinilde. 1727. — Armida. — Orpheus. — Alexander. 1728. — Emma und Eginhard. — Marius. 1729. — Clelia, 1730. — Magnus Torquatus, oder Magnus mit der silbernen Kette. — Ninus und Semiramis. — Vespasian. 1731. — Cyrus und Tomyris. — Cadmus. 1733. — Die verlassene Dido. 1734 (u. 1739). — Pharao Tuboetes. 1735 (u. 1737). — Der frohlockende Phöbus. 1737. — Alcina. 1738. — Penelope. 1740.

Blankenburg: Der große Alexander. 1723.

München: Musikalisches Vorspiel, welches bey Anfang der ersten Zusammenkunft von Herrn Jos. Clemens, Churf. zu Cöllen, bey Aufrichtung der Churfürstl. Bruderschaft des großen Himmelsfürsten und Erzengels St. Michael in der Churfürstlichen Hofcapelle den 24. Sept. 1693 ist gehalten und vorgestellet worden. — Leoldo und Clono, durch ein mus. Drama vorgestellet. 1694. — Die gekrönte Treu, oder der von dem Tode zum Leben erweckte Lucidor, durchaus musikalisch. — Die getrückte, aber nicht unterdrückte Unschuld. Mittelst einer wahrhafften Historia in einer mus. Opera vorgestellt durch Genovefam.

---

*) König sagt zwar in dem Vorberichte zu dem Texte, daß er das Stück aus dem Französischen des Quinault übersetzt habe; er hat aber an dem Originale so viel verändert, davon und hinzugethan, daß er füglich das von ihm gelieferte Gedicht als ein eigenes Werk beanspruchen kann. Obwohl er bestrebt war, die Würde des Gestandes besser zu wahren, als es der französische Dichter that, hat er doch durch Vermehrung der Intriguen und Maschinerien, durch Vereinigung des italienischen mit dem französischen Geschmacke ein Opus zu stande gebracht, das ohne Frage abenteuerlicher, unnatürlicher und ungereimter wurde, als das ursprüngliche Original es ist. Einen Beweis dafür mag das Verzeichniß der Maschinen, Flugwerke und Tänze liefern: Eine Brücke, worüber man zu Schiffe geht, welche aber einfällt. Thetis in ihrem Wagen mit Seepferden, nebst den Nordwinden, welche einen Seesturm erregen. Aeolus in der Luft, mit den Westwinden. Des Lykomedes Residenz, so bestürmt und eingenommen wird. Pallas in ihrer Maschine von Trophäen. Diana in einer feurigen Kugel, welche sich theilt und einen halben Mond vorstellt. Mercurius fliegend. Des Charons Nachen, worin er die Seelen überfährt. Des Pluto und der Proserpina Thron. Der Höllenhund Cerberus, so Feuer speit. Des Pluto Wagen, worauf Hercules und Alceste wegfahren. Tänze der verkleideten (bekleideten) Grazien und Liebesgötter, Najaden und Tritonen; der Westwinde, welche die Nordwinde vertreiben; der Künste, welche den Tempel der Ehre bauen; des Plutonischen Hofstaates, der über Alcestens Ankunft seine Freude kundgibt u. s. w.

Nürnberg: Die Eroberung Jerichos, unter Anführung des Israelitischen Helden Josua, in einem Singspiel auf theatr. Art vorgestellet. 1696. — Alarich, vermittelst eines hochdeutschen Singspiels in Pulcheriam verliebt. 1697. — Arminius.

Augsburg: Augstburgische Raths-Wahl Gedächtnis, in einem Schau-Spiel aufgeführet von der studirenden Evangelischen Jugend in Augstburg. 1676. — Kurtzer Entwurf deß Ballets, welches nach gehaltener Comoedie, wegen glückseligest-vorgegangener Verehlichung deß Wol-Edel-gebornen — — — Daniel Welsers — — wie auch der — — Ehr- und Tugendgezierten Fräulein Anna Margaretha Bayerin zu schuldigsten Ehren gehorsamlichst vorgestellet worden von der bürgerlichen Agenten-Gesellschaft. 1680. 16. May. — Medea. 1697. — Herzog Heinrich der Löwe. 1698. — Vorspiel zur Junia. — Musicalisches Lust- und Freuden-Spihl, genandt: Das Triumphirende Teutschland. 1715. — Das durch Betrug verwechselte hohe Beylager, oder das unglückliche Braut-Paar. Auß hoher Obrigkeitlicher Licenz in einer Opera vorgestellt, von einigen Liebhabern der Edlen Music. — Die vergnügte Flora, oder Mars, der Gärtner. 1716. 15. April.

Weimar: Schauplatz der unbeständigen Glükkseeligkeit. An Herrn Wilhelmen Namenstag. 1660. — Mus. Freudenfeyer neben dem theatr. Schauspiele Krieg und Sieg der Keuschheit, auf dem fürstl. Gartenhause vorgestellet. 1684. — Glückwünschende Winterlust bey dem angestellten Freudenspiele die erlösete Treue und Unschuld aufgeführt 1684. —

Halle: Die singenden Auftritte und Chöre in der Abigail. 1664. — Die beschuldigte Unschuld, oder Filopiste aus Thessalien. 1665. — Die königl. Schäfferin Aspasia, Trauer-Freuden-Spiel. 1672. — Der verliebte Mörder Herodes, der Große. In einem Trauerspiel, samt einem musikalischen Nachspiel. 1673. — Die verwechselte Braut, oder Jacobs Hochzeit in Haran. 1675. — Der verstörte Buhler, oder erster Theil von der Liebe des Merkurs und der Aurora. 1676. — Das Blättchen kehrt sich, oder zweiter Theil ꝛc. 1676. — Pastorell, welches Herrn Augusto Post. Admin. des Primat- und Ertz-Stiffts Magdeburg zu Erweckung einiger Lust- und Zeit-Kürzung singend vorgestellet worden von den sämmtlichen Friedensteinischen Capell-Musicis 10. Sept. 1676. — Der ungetreue Getreue, oder der feindselige Haman. 1677. — Triumph der Tugend, oder Hersinoe. 1679. — Das ungereimte Paar Venus und Vulcanus. 1679. — Berenice. 1717.

Altenburg: Beschreibung der ersten Gregoriusfeier. 1670. — Der siegende Hofmann Daniel, in einem Freuden-Trauerspiele vorgestellet bei Heimführung Herz. J. Adolphs Gemahlin, Fr. Joh. Magd. aus Altenburg in der Residenz Halle. 1671. — Das glücklich aufgegangene Anhaltische Bärengestirn. 1697. — Adonis. 1730.

Merseburg: Die erfreute Ceres. 1672. — Götterfreude. 1681. — Die verachtete Eitelkeit der Welt, in einem mus. Nachspiele auf dem Schultheater vorgestellt. 1702.

Weißenfels: Die Opern sind zumeist von den fürstlichen Kapellmeistern J. Ph. Krieger, der gegen das Jahr 1680 nach Weißenfels kam, und bis zu seinem Tode 1725 dort blieb, und J. A. Kobelius (1674—1731), der sein Nachfolger wurde und allein 20 Opern schrieb, componirt. Rosander und Rosimene. 1679. — Der witzige Freyer, oder der Rosibelle Schäferei. Freudenspiel. 1682. — Das entsetzte Wien. — Muster der Klugheit, oder die unvergleichliche Abigail. 1683. — Treu Herr, treu Knecht. 1684. — Dromachus und Arybane, oder die irrende Liebe. — 1685 wurde der neu eingerichtete Schauplatz auf der neuen Augustus-Burg mit Nero, der verzweifelte Selbstmörder, eröffnet. — Phöbus und Irene. 1685 (u. 1687). — Glück über Macht und Rath. 1685,

— Die geraubte Helena. 1687. — Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora. 1687 (u. 1691). — Cecrops mit seinen dreyen Töchtern. 1688. — Masquerade. — Die befreyte Andromeda. — Daniel in der Löwengrube. — Die gedrückte und wieder erquickte Eheliebe. — Die ausgesöhnte Eifersucht, oder Cephalus und Procris. 1689. — Sommer und Winter. Ballet. — Der großmüthige Scipio. 1690. — Der wahrsagende Wunderbrunnen. — Mercurius in einer Mascerate. — Apollo und Daphne. 1691. — Die nach dem Tode lebende Tugend, oder der vergötterte Herkules. 1692. — Der sich selbst bezwingende Alexander. 1693. — Camilla, Königin der Volsker. 1694. Sieg der Freundschaft über die Liebe. — Jason 1695. — Phaeton. (u. 1698). — Die getreue Chloris. — Doppelte Freude der Musen. Ballet (von Bressand). — Phöbus und Iris. 1696. — Elmira, ein Schäfersp. — Die lybische Thalestris. (u. 1698). — Dulcimene und Laurette. 1696. — Antonius, röm. Triumphir. 1697. — Der königl. Schäfer Paris. — Die getreue Schäferin Daphne 1698 (u. 1709). — Flora und Chronius. (u. 1699). — Der vergötterte Cupido. 1699. — Bacchus. — Das Fest der Pales. 1700. — Der röm. Kaiser Titus Vespasian, sonst Deliciae generis humani genannt. — Asterie, des Königs Miri aus Andalusien Tochter. — Artemisia, oder die beständige Liebe. — Regnerus und Svanvite. 1701. — Amalthea. — Diana und Endymion, 1703 (u. 1704). — Aurora und Hecastes. — Almira. 1704. — Die VII Planeten als Mantenitoren, nebst Nimrod, erstem Monarchen der Chaldaischen, Assyrischen und Babylonischen Reiche, nebst seinen 36 Nachfolgern. 1708. — Selimöne und Cloridan. (u. 1727). — Donna Violanta, oder Spiegel keuscher Damen. (u. 1732). — Sieg der Liebe und Beständigkeit. 1709. — Adelheid. 1710. — Doris. 1713. — Die getreue Dorilis. 1715. — Irrgarten der Liebe, oder Livia und Cleander. 1716. — Ali und Sefira. 1717. — Clytia und Orestes. — Don Carlos und Sidonia. 1719 (u. 1726). — Amine und Sefi. — Bellerophon. 1720. — Das durch beständige Liebe mit Persien glücklich verknüpfte Numidien, oder Achmed und Almeide. 1721. — Die triumphirende Liebe. 1723. — Triumph der Treue, oder Bellinde. 1724. — Die erhobene Tugend, oder Bozena. 1725. — Augustus und Livia. 1727. — Ismene und Menalces. 1728. — Marc. Antonius und Cleopatra. — Hercules. 1729. — Paris und Oenone — Die siegende Liebe. 1730. — Clodoveus. 1732 letzte Opernvorstellung.

Coburg-Gotha: Die höchste Glückseligkeit, bestehend in der Vereinigung der Seele mit Gott, durch den in Tugenden thätigen Glauben. C. 1685. — Bastianus. C. 1686. — Die gehöhnte, aber endlich gekrönte Gottesfurcht, am Daniel in der Löwengrube vorgestellt. C. 1687. — Kurtzes Schäffer-Spiel am Geburtstage Christina's Hertz. zu S. auf dem Friedesst. Theatro vorgestellet 1682. — Die geraubte Proserpina in einem Singspiel vorgestellet. 1683 — Ballet vom beglückten Rautenkrantz. 1687. — Die Wiederkehr Jovis. Ballet. 1688. — Die durch des Himmels Güte, unter dem Schatten der immergrünenden Raute, dem gesammten Lande zuwachsende Glückseeligkeit und Ruhestand; in einer mus. Action, sammt einem dahin abzielendem Ballet. 1689. — Die mit Klugheit verbundene Liebe in einer mit Balleten untermischten Pastorelle oder Schäfer-Spiel. 1695. — Der höchstrühmliche Tugend-Verdienst, in einem Ballet der 4 Haupt-Theile der Welt. 1696. — Der in Verdacht gezogene, aber aufrichtig erkandte Freund, der durch die Liebe wieder erhöheten Majestät. Trauer-Freuden-Spiel. 1696. — Treuer Herzen Vergnügungslust im Grünen, auf Befehl Herz. Friedrichs zu Gotha, in Gegenwart der Meinungischen Herrschaft in einem Reimgespräch bei der Tafel eröffnet. 1697, 28. July.

Eisenberg: (Die nachfolgenden Opern sind wahrscheinlich von J. Ph. Krieger

componirt). Der höllenstürmende Liebeseifer, Orpheus und Euridice. 1683. — Ursprung der römischen Monarchie. 1683. — Die bewährte Liebescur. 1683.

Schleusingen: Der eifrig erregte, doch glücklich beygelegte Präcedenz=Streit am Geburtsf. Fr. Mar. Elis. Herz. zu Sachsen, geb. Landgr. zu Hessen. 11. März 1692. — Der friedliebende Mars. 1696.

Römhild: Die flüchtige, und von dem Römhildischen Gefilde nunmehr zum 2tenmale auf ewig verbannte Eris, auf Befehl Herz. Heinrichs zu Sachs. Meiningen, auf dem Lusthause zu Elisabethenlust nahe bey Römhild singend aufgeführt. 1695. — — Der aus dem schnöden Lasterkriege erfolgte Tugendsieg, am Geburtst. Fr. Mar. Elisabeth, Herz. zu Sachs. Mein. bei Römhild singend vorgestellt, den 12. Mai 1696. — Die von denen im Römhildischen Gefilde sich befindenden Schäfern und Schäferinen neu erfundene Frühlingslust. Den 11. Mai 1697 vorgestellt. — Lustiges Reimgespräch bey Beschließung der Herbstfreude, auf Befehl Herz. Heinrichs, im Merzelbacher Lusthause bey der Tafel eröffnet. 1697. — Zweyfache Fürstenfreude über den 1699 eingetretenen 12. Tag des Monats Julius, am Geburtst. Herz. Ernsts und Namenst. Herz. Heinrichs zu Sachs. Mein. auf dem größten Gleichberge zwischen Römhild und Hildburghausen in einem Operettchen besungen — Der mit Freuden glücklich beigelegte Musenstreit. 1701. — Der sich über Gloris erfreuende Zephyr, 1702. — Das rechte wahre Glück. 1703. — Hochfürstl. Themarische Marienlust. 1704. — Eine Operette von Schäfern.

Naumburg: Orpheus und Euridice. 1701. — Jupiter und Callisto. 1702. — Telemach. 1706. — Lucretia. — Olimpia vendicata. 1709. — Der glückliche Liebeswechsel, oder Helena und Paris. 1710. — Clomire. 1711 (u. 1715). — Valeria. — Die getreue Dido. 1712. — Der glückliche Betrug. 1717. — Isabella und Rodrigo. — Hercules. 1725. — Clytia und Orestes. 1728. — Dorinda 1732. — Die unsterbliche Tugend. 1734.

Meiningen: Eintracht und Tugend, Schönheit und Jugend, mit der erlaubten Wollust. 1703. — Sieg der Liebe. 1704.

Zeitz: Lucius Verus. 1711.

Gera: Dornen und Rosen der Liebe. 1713.

Saalfeld: Der unerschrockene Jäger Maximilianus. 1721. — Der durch Laban hintergangene, betrübte, aber auch wiederumb erfreute Jacob. 1723.

Querfurt: Doris. 1727. — Die durch Regiersucht gestürzte Basia. 1735. — Phaeton. 1736. — Die getreue Chloris. 1736.

Jena: Der gestürzte Goliath, oder die über das Papstthum triumphirende evangelische Wahrheit. 1730.

Durlach und Carlsruhe: Musen Preiß=Ballet, auf den Geburtst. des Marggr. zu Baden und Hochberg, auf dem Residenzschloß Carlsburg von fürstl. gräfl. und adl. Personen präsentirt und getanzt. 1670. — Der verstellte Dorindo. 1712. — Die hart verfolgte und glücklich erlöste Rosilis. — Das galante Europa. — Celindo, oder die hochgepriesene Gärtnertreue Carls. 1713 (u. 1719). — Lustiger Trink=Brüder falsche Freundschaft. D. 1713. — Der in die Göttin Venus unglücklich verliebte Adonis. — Meleacher. 1714. — Die Kunst zu Schmarotzen. — Fröhlicher Brüder Sauflust. — Die Regung und der Widerstand der Liebe. — Lieb und Wein. 1715. — Die ausgelernte Kupplerin. — Lucretia. 1716. — Harlekins Hochzeit. — Harlekins Kindbetterin=Schmaus. — Harlekins närrische Ehe. — Die recht schmerzlich betrübte, zuletzt aber glücklich wieder erfreute Merope. 1719 letzte Vorstellung.

[71]) So sehr Gottsched auch gegen Singspiele und Opern eiferte, so hat er

doch neben verschiedenen Singgedichten und Oratorien auch ein Singspiel, Diana und eine Operette als Vorspiel zu einer Oper für den durchlauchtigsten Herzog Christian zu Sachsen Weißenfels, 1733, Das im Frieden vergnügte Deutschland und Weißenfels verfertigt. Auch: Die Bekehrung des heil. Augustins, ein geistl. Drama wurde von ihm aus dem Wälschen der durchlauchtigsten Armelinda Thalea (Maria Antonia Walburgis, 1724 in München geb., 1747 an den Kurprinzen von Sachsen vermählt, † 1782) auf gnädigsten Befehl übersetzt.

[72]) Noch in demselben Jahre wurde: das Vergnügen, eine Serenate, gedichtet von J. A. Ebert, componirt von Görner, im Hamburger Drillhause musikalisch aufgeführt.

[73]) Schon von 1725 — 1732 war in Dresden eine deutsche Sopranistin, Ludowica Seyfried, mit 566 Thl. 16 Gr. jährlicher Gage angestellt. 1742 wirkten in der Oper Lucio Papirio von Zeno und Hasse, zu Ehren des preußischen Königs Friedrich II. aufgeführt, neben der Faustina und dem Annibali zwei deutsche Gesangskräfte mit: die Altistin Sofia Denner und der Bassist Giuseppo Schuster († 1784). Im October 1746 bestand sogar die ganze Operngesellschaft nur aus Deutschen; es waren die Damen Wilhelmina Denner, eine Schwester der schon genannten Altistin u. Anna Haller; die Herren Anton Führich (Bassist), Ludwig Cornelius (Tenor) und Joh. Hoffmann. An Hasse's Stelle, der im Juli dieses Jahres Dresden verlassen hatte, war nun auch ein wirklich deutscher Componist und Kapellmeister: J. G. Schürer getreten. Allerdings war der Geschmack des Hofes und des Publikums in Dresden noch so italienisch und blieb es bis zu den Zeiten C. M. v. Webers, daß die Aufführung deutscher Singspiele nur Ausnahmsweise stattfinden konnte; auch der Versuch mit der Doris (Doris — Jungfer Dennerin. Sylvia — Jungfer Hallerin. Thraso — Herr Führich. Damon — Herr Cornelius.) war ein ganz vereinzelter.

[74]) Solche Zwischenspiele waren z. B. Galathee und Alcides. Die erzwungene Ehe. Don Taberano. Potsd. 1748. Die herrschende Magd. Der Spieler. Berl. 1748. Der Kuß (von Mylius für die Neuberin geschrieben. 1748). Der Säufer. Die zur Meisterin gewordene Schülerin. Der verstellte Deutsche. Potsd. 1749. Der eingebildete Graf. Der Herr von Pourcaugnal. Potsd. 1750. Der Lächerlichprächtige. Der von Liebe überwundene Weltweise. Berl. 1751. Die Bettelleute. Die arglistige Magd. Das Urtheil des Paris. Die zur Dame gewordene Strickerin. Berl. 1752. Die drei Bucklichten. Bertoldino. Der betrogene Adel. Die Schulmeisterin. Cleofide. Berl. 1754. Die Baronessa von Arabella. Berl. 1755. Die witzige Wittwe. Der Kapellmeister. Die Jägerin. Berl. 1756. Apollo unter den Hirten. Wien. 1775.

[75]) Von C. Ph. E. Bach möge hier noch angeführt werden: Der Wirth und die Gäste, eine Singode von Gleim. Berl. 1766; von J. A. Hiller: Cantaten und Arien verschiedener Dichter. Leipz. 1781. (Die Klagen der Phyllis, die Klagen der Liebe, die Jubelfeier, die Menuet, der Morgen).

Von unbekannten Meistern rühren folgende Cantaten her: Die leipziger Wurmkuchenfrau; der Zahnarzt; der klagende Bauer; der junge Soldat; der verliebte Nachtwächter; der weibliche Magister u. s. w.

[76]) Musikalische Gedichte. Fr. u. L. 1780. — Auch von Fr. W. Zachariae (1726 — 1777) existirt ein musikalisches Drama: Die Pilgrime auf Golgatha (1756 wahrscheinlich nach einer Musik Hasse's gedichtet) und eine Sammlung von mus. Versuchen. 1760.

[77]) Rolle's Werke sind:

a) von Patzke gedichtet: Idamant, oder das Gelübde, 1782; Davids Sieg im

Eichthale, 1773; Orest und Pylades; der Tod Abels 1771; Saul, oder die Gewalt der Musik, 1776; Hermanns Tod; Simson; die Götter und Musen; die Thaten des Hercules. Eine Operette: die bezauberte Insel, wurde 1782 in Berlin aufgeführt.

b) von Röttger gedichtet: Jacobs Ankunft in Aegypten.

c) von Sturm gedichtet: Die Befreiung Israels.

d) von Niemeyer: Abraham auf Moria; Lazarus, oder die Feier der Auferstehung 1789; Tirza und ihre Söhne, 1784; Mesala, die Tochter Jephtas, 1785.

e) von Sucro: Melida. 1784.

f) von Eberhardt: die Schäfer.

g) von Herrosee: Gedor, oder das Erwachen. 1786.

[78]) Das Crescendo des Orchesters wurde zuerst von Jomelli bei der Aufführung einer seiner Opern in Rom mit außerordentlicher Wirkung angewendet. Man kannte dessen Gebrauch, ehe Reichardt nach Berlin kam, dort noch nicht; als er es 1776 zum ersten Male in einer Arie anbringen ließ, sagte Friedrich II., der nie Aehnliches gehört hatte: „In der Arie hat Er einen ganz curiosen Feuerlärm angebracht."

[79]) Würdige Häuser wurden dem deutschen Schauspiele erst später eingeräumt und fällt diese Zeit dann auch mit der Existenz stehender deutscher Bühnen zusammen. 1777 wurde das neue Theater in Dresden unter Bondini und das Nationaltheater in Wien eröffnet, 1779 das Mannheimer unter Dalbergs Leitung und erst 1786 das in Berlin; schon seit 1767 spielte in Hamburg wieder eine der tüchtigsten Gesellschaften zuerst unter Ackermanns, dann unter Schröders Direktion.

[80]) Von einem andern deutschen Componisten wird erzählt, daß die Wirkung der Musik der Ariadne auf ihn so stark gewesen sei, daß ihm bei der erstmaligen Anhörung derselben die heißesten Thränen ausbrachen und er vor Erschütterung der Seele das Parterre verlassen mußte, noch ehe die Vorstellung zu Ende war. Ueber die Berliner Aufführungen des genannten Stückes findet sich noch eine interessante Mittheilung in Zelters Selbstbiographie (von Dr. W. Rintel. Berl. 1861, p. 96—102).

[81]) Benda schrieb außer der Musik zur Ariadne noch die Melodramen Medea von Gotter, Pygmalion, Almansor und Nadine; Neefe componirte Meißners: Sophonisbe; J. A. P. Schulz 1786: Minona, oder die Angelsachsen von Gerstenberg; Wolf: die Polixene von F. J. Bertuch; J. Holzbauer: den Tod der Dido von Goue; H. v. Baumgarten: die Andromeda von C. A. Schubert; Reichardt: die Ino und die Ariadne von Brandes, Ramlers: Cephalus und Procris und die Musik zu Hercules (nach Sophocles) von Iffland; J. Chr. Kaffka: Rosamunde; Abbe Vogler: Lampedo von Lichtenberg; Mar. Ther. Paradies: Ariadne und Bachus; J. G. Staudinger: Polyrena; Leonardo und Blondine; Zimmermann: Andromeda und Perseus, 1782; Fr. H von Kerpen: Cephalus und Procris, 1792; P. Winter: Bellerophon, 1787; Leonardo und Blandine; Cora und Alonzo; Armide und Rinaldo, 1793. J. R. Zumsteeg, Tamira, ein Duodrama von T. Huber. Texte hat man außerdem noch von Rambach (Theseus auf Creta 1791), J. G. Herder (Brutus 1774), A. J. von Goue (der Einsiedler 1771), F. A. Fr. Bertrand (Pyramus und Thisbe 1787) und auch ein komisches Duodrama: Doktor Faust von Schink (1778).

[82]) Melodramatische Arbeiten finden sich in neuern Werken vor bei L. v. Beethoven im Egmont und in den Ruinen von Athen; bei Weigl in der Schweizerfamilie, bei C. M. von Weber in der Preciosa und im Freischütz, bei Mendelssohn im Sommernachtstraum. Vollständige Melodramen sind: Hero. gedichtet von Herclots, comp. von B. A. Weber, 1800; Sulmalle, Duodrama, 1802, von denselben. Cordelia

von K. Kreutzer. Der verlorne Sohn von J. Drechsler. Die Waise und der Mörder und der Galeerensclave von J. von Seyfried und das Irrenhaus zu Dijon von J. Dürrner. Sehr beliebt war seiner Zeit die melodramatische Bearbeitung von Schillers Gang nach dem Eisenhammer von B. A. Weber. Das Neueste auf diesem Gebiete ist wohl R. Schumann's melodramatische Composition zu zwei Gedichten von Hebbel.

[83]) Mit Glück auf diesem Gebiete haben sich noch versucht: C. D. Stegmann in der Musik zu Macbeth, zu Montgolfier, zur Jungfrau von Orleans, zu Achmet und Zenide, zu Rolla's Tod. Zu letzterem Schauspiele schrieb auch P. Wranitzky in Wien eine Musik. Fr. A. Holly in: die Galora in Venedig, die Zigeuner, Hamlet, Macbeth, Hanno, das öffentliche Geheimniß. Vogler: im Herrmann von Unna. B. A. Weber mit einer Musik zu Schillers Tell, zur Jungfrau von Orleans und Braut von Messina, zu Kotzebues Husaren, zu Werners Weihe der Kraft und zu Göthe's Epimenides. Fr. Schubert mit der Musik zu Rosamunde. In neuester Zeit componirte V. Lachner eine sehr gelungene Musik zu Schillers Turandot; Meyerbeer verschiedene Tonsätze zu dem Trauerspiele Struensee; Taubert und G. Vierling fast gleichzeitig eine Musik zu Shakespeare's Sturm; von letzterem hat man auch eine vortreffliche Ouvertüre zu Maria Stuart. Flotow schrieb eine Musik zum Wintermärchen, Hetsch eine solche zur Jungfrau von Orleans. Ueberhaupt werden die Dichtungen von Shakespeare, Göthe und Schiller mit besonderer Vorliebe von den Tonsetzern mit Ouvertüren, Entr'-Acten und melodramatischen Musikstücken ausgeschmückt.

[84]) Von höchstem Interesse ist es, was Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges p. 8 von einigen Liederspielen mittheilt, die am fröhlichen und kunstsinnigen Hofe der Provence, von Adam de la Halle aus Arras (le Bossu d'Arras, † 1286) verfaßt, aufgeführt wurden: **Le gieu du Pelerin, la Feuillée** und **Robin et Marion.**

Die Handlung des letzteren von 11 Personen gespielten Stückes, das gewiß zu den ältesten Liederspielen gehört, die es gibt, und von dessen Existenz Reichardt kaum etwas geahnt haben dürfte, kann man sich einfacher nicht denken. „Nachdem Marion ihr Liedchen gesungen, kommt Junker Aubert eben vom Turnierplatze daher, einen Falken auf der Faust. Er sagt Marion Schönheiten; sie antwortet, sie liebe Robin, und bittet den jungen Herrn, sie in Ruhe zu lassen. Nun stellt sich der Junker zärtlich und feurig verliebt, und verläßt Marion mit der Versicherung, er gehe sich zu ersäufen. Statt aller Antwort spottet sie seiner. Robin kommt und plaudert mit ihr von der bevorstehenden Hochzeit. Indeß er geht, um einen Menetrier (Spielmann) und die Freunde zu bestellen, erscheint nochmals der Junker, welcher mit dem bald darauf zurückkehrenden Robin unter dem Vorwande, dieser habe seinen Falken berührt, Händel sucht; er walkt ihn tüchtig durch, läßt ihn auf dem Platze liegen und führt Marion davon. Gautier, der Menetrier, Zeuge dieser Vorgänge und den am Boden liegenden Liebhaber bemitleidend, bemüht sich, denselben wieder zu sich zu bringen und ihm Trost und Muth einzusprechen. Robin aber vermag nur zu klagen, und man sieht gar nicht ab, wie die Sache endigen würde, wenn nicht der Junker, von Marions Widerstande ermüdet, sie endlich frei ließe. Die Freunde kommen an, und Gautier will sie, zur Feier des glücklichen Ausgangs mit einem seiner unfläthigsten Lieder regaliren; der allgemeine Unwille thut ihm Einhalt. Man tanzt; der Menetrier schließt mit einem Liede das Spiel ab." Das ganze Stückchen ist durchweg volksthümlich, der Dialog naiv und lebendig, und sprudelnd von ungesuchtem, treffendem Witze; von irgend einer Instrumentalbegleitung der Gesänge findet sich keine Spur.

[85]) Friedrich II. unterhielt während seiner ganzen Regierungszeit eine kleine Truppe

italienischer Intermezzospieler; auch am sächsischen Hofe war zeitweise eine Gesellschaft derselben engagirt.

[86]) z. B. Betrug für Betrug. Matz und Anne, oder Wurst wider Wurst. Der Spieler und die Betschwester. Der Kapellmeister und die Schülerin u. s. w. Viele dieser Zwischenspiele sind wohl nur spätere neue Bearbeitungen älterer Sujets.

[87]) W. A. Schöpfel: Palamon, Schäferspiel mit Gesang in 2 Akten, Fr. u. L. 1774. — G. Uhlig: Apollo unter den Hirten. — Stegmeier: Rochus Pumpernickel. — Breitenstein: Der Kapellmeister von Venedig. — L. Schneider: Fröhlich; List und Phlegma, u. s. w.

[87a]) Hillers Operetten sind folgende: Die verwandelten Weiber, 1764. Der lustige Schuster, 1765. Lisuart und Dariolette, 1766, Lottchen am Hofe, 1767. Die Liebe auf dem Lande, 1767. Der Krieg, 1767. Die Jagd, 1771. Der Dorfbalbier, 1772. Die Muse, 1772. Die Schäfer als Pilgrime, ein Prolog, 1772. Der Aerndtekranz, 1772. Die Jubelhochzeit, 1773. Die kleine Aehrenleserin, 1778. Das Grab des Mufti, 1779. Poltis, oder das gerettete Troja, 1782. Die Friedensfeier. Das Denkmal in Arcadien. Eine Cantate zu einem allegorischen Ballet. Weiter hat man von ihm einzelne Arien zu: Die Freundschaft auf der Probe, die beiden Geizigen, Elisium, die Schotten u. s. w.

[88]) Schon von Keiser rühmt man, daß er selbst ein besserer Dichter gewesen sei, als alle diejenigen, die ihm seine Operntexte geliefert. Telemann und Stölzel, und später noch J. André, schrieben sich ihre Texte meist selbst, und von Mozart ist es bekannt, wie seiner Feder Knittelverse und reizende Melodieen gleich leicht und zwanglos entflossen. Auch A. Lortzing und R. Wagner sind zugleich die Dichter der von ihnen componirten Opern.

[89]) Von deutschen Operettencomponisten wären vielleicht noch zu nennen:

Chr. B. Uber (1772 Clarisse); Fr. Holly, † 1783, (der Kaufmann von Smyrna, mit Kirnberger gemeinschaftlich componirt); der Bassa von Tunis, die Jagd, das Gärtnermädchen, Gelegenheit macht Diebe, das Opfer der Treue, der Irrwisch, der Zauberer, das Gespenst); Chr. Bach (1776 die Amerikanerin); J. G. Schwanberger (der Deserteur); J. G. Naumann (Dame und Soldat); Fr. Seydelmann (die schöne Arsene, der lahme Husar); Fr. Chr. Gestewitz (die Liebe ist sinnreich, das öffentl. Geheimniß); G. Weimar (die Schadenfreude); J. P. Kellner (derselbe Text); J. G. Nicolai (der Geburtstag, die Wilddiebe); J. Schuster in Dresden, der fruchtbarste unter den hier genannten (1780 der Alchymist von Meißner, der junkerirende Philister, die wüste Insel, Jeder bleib bei seines Gleichen); J. P. Schulz, sehr bedeutend, doch schon mehr opernhaft, (1789 Aline, La Fee Urgele, 1790 Clarisse, der Barbier von Sevilla, das Erndtebier); J. A. Schmittbauer (Lindor und Ismene, das Grab in Arkadien, das Liebesgrab, Endymion, Hercules); Helwig (das Milchmädchen, der Deserteur); Löhlein (Zemire und Azor); Schubauer (die Dorfdeputirten); Chr. G. Weißflog (das Frühstück auf der Jagd, das Erndtefest, der Schatz, das glückliche Unglück); J. G. Staudinger (die Lyranten, der Dorfjahrmarkt, die Wahl des Hercules); Fr. Schwindel (das Liebesgrab, die drei Pächter); J. F. G. Beckmann (Lucas und Hannchen); J. Chr. Frischmuth (das Modereich, der Kobold, die kranke Frau, Clarisse); Chr. Cannabich (Azakia, Angelika); J. Fr. Lampe (das Mädchen im Eichthale); Danzi (der Quasi-Mann); K. Hanke (Robert und Hannchen); J. Michel (der Baron vom festen Thurm, die reisenden Comödianten); J. Chr. Kaffka (das wüthende Heer, oder das Mädchen im Thurme 1786, Bitten und Erhörung); Fr. W. H. Benda (Orpheus, die Grazien,

das Blumenmädchen); Fr. L. Benda (1779 der Barbier von Sevilla, 1790 die Verlobung, 1791 Louise, 1792 Mariechen); J. G. Feige (der Frühling, die Kirmeß); J. Fr. Hönicke (die Heirath aus Liebe); J. D. Hensel (die Geisterbeschwörung, die Geisterinsel); E. Chr. Agthe (das Milchmädchen, Martin Velten, Erwin und Elmire); Mühl (Fremore und Meline).

Auch einzelne Dilettanten haben sich als Operettencomponisten hervorgethan:

Fr. J. L. Mayer von Schauensee (Die Parnaßische Gesandtschaft; 1746, der verlorne Beutel eines Geizhalses, 1754), Ortinez in Wien (diesmal hat der Mann den Willen). Chev. d'Esser (die 3 Pachter); C. Chr. von Baumgarten in Breslau (1775 Zemire und Cloe (Azor?), das Grab des Muffti); der k. preußische Kammerherr von Kospoth (1778 der Freund deutscher Sitten, der Mägdemarkt, Adrast und Isidore); von Böcklin (der Amtmann von Kleefeld, der Zauberer, die Wildbiebe, 1780, das Orakel, der Abend im Garten 1783); von Kerpen (das Räthsel 1791); Fr. A. Weber, Stadtarzt in Heilbronn a. N. (1753—1806. Der Teufel ist los, der lustige Schuster); Fließ, Arzt in Berlin (1798 die Regata zu Venedig von Bürde), J. Chr. Elsperger (1736—1790, der Barbier von Sevilla 1783); J. Mattheus, königl. preuß. Kammercanzlist (Lilla, oder die Gärtnerin); Beck, herz. würtemb. Dragonercapitän (Claudine von Villa Bella) und Andere.

[90]) Die hervorragendsten Textdichter dieser Periode sind:

K. W. Ramler, Ch. Fr. Weiße, Fr. J. Bertuch, Wieland, K. A. Musäus, J. Chr. Brandes, G. W. Burmann, H. W. von Gerstenberg, M. A. von Thümel, J. Chr. Jacobi, J. J. Engel, C. Fr. Schwan, D. Schiebeler, J. Chr. Bock, J. D. Heermann, J. J. Eschenburg, J. B. Michaelis, G. F. W. Großmann, Sch. H. Ewald, F. W. Gotter, F. E. Jester, Tr. B. Berger, H. Fr. Möller, Bedler, Buschmann, E. K. L. Ysenburg von Buri, A. von Klein, J. M. R. Lenz, H. L. Wagner, Fischer, Thomas, F. J. H. von Soden, J. W. A. Schöpfel, C. A. Vulpius, Göthe, Chr. Bretzner, A. M. Sprickmann, Kotzebue, Fr. Müller, K. M. Plümicke, K. Fr. A. v. Brawe, E. G. Schneider, H. v. Bram, W. H. von Dalberg, H. A. O. Reichard, J. H. Faber, A. G. Meißner, J. F. Schink, J. K. Wezel, J. Lederer, Seipp, P. Reichssiegel, W. Chr. S. Mylius, J. von Baczko, Chr. Fr. von Bonin, K. A. Herklots, A. J. Brenner, B. E. Darien, J. M. Kellner, Fr. Koch, Fr. Nicolai, A. G. Walch, J. W. Winter, H. Blümner, G. E. Lüderwald (Lange), Fr. K. Hiemer, W. J. Chr. Hentsch, L. Tieck, A. Klingemann, P. A. Wolff, W. K. Salice-Contessa, R. vom Berge, Cl. Brentano, A. G. Oehlenschläger, Ihlée, Fr. v. Holbein, Fr. H. Werlich. Fr. W. v. Trautvetter, Th. Körner, Fr. Kind, K. A. H. Seidel, O. H. Graf von Loeben, Fr. K. von Danckelmann, Helmine von Chezy, Gehe, Th. von Haupt, C. M. Heigel, H. Th. Schmid, P. Lohmann, W. Friedrich, Rob. Blum, O. von Leßner, C. Lebrün.

[91]) Die bekanntesten Wiener Librettodichter sind:

J. Kurz, E. Schikaneder, Ph. Hafner, Huber, G. Uhlig, R. Weidmann, Herzfeld, Kringsteiner, K. F. Hensler, Schmieder, J. Perinet, Gieseke, Geway, K. Fr. Henisch, die beiden Stephanie, C. H. von Ayrenhoff, Schmidt, Ratschky, H. J. von Collin, M. von Collin, F. A. Kanne, J. Fr. E. Trimmel, J. N. Komareck, Maisl, Bäuerle, Al. Gleich, J. E. Bernard, Raimund, J. Hofmüller, J. Bullinger, Castelli, Nestroy, J. Passy, G. Fr. Treitschke, Kaiser u. s. w.

[92]) Neben Resonier, der in Wien auf dem Judenmarkte spielte, waren auch in der Leopoldstadt, auf dem Neumarkte und der Freiung Puppentheater errichtet, die mit Ausnahme von Freitag und Samstag jeden Abend vor dem Angelus ihre Vorstellungen gaben. Die ersten Hamburger Puppentheater standen auf der Fuhlentwiete und dem Schützenwall; ein berühmtes Marionettenstück jener Zeit war die Comödie von der Maria Stuart, Königin von Frankreich und Schottland, mit Hanswurst, dem lustigen Franzmann. Auf dem großen Neumarkte im Gasthofe zum wilden Mann, spielten königl. dän. priv. Hofacteurs mit Figuren in proprer und neuer Kleidung und vollkommener Instrumentalmusik, unter andern Stücken auch die Enthauptung der h. Dorothea; ein Hauptknalleffekt darin war die Execution der Heiligen, die immer da capo verlangt wurde. 1698 wurde auf dem großen Neumarkte in einer kleinen Bude Faust's Leben und Tod gegeben; dasselbe Stück spielten auch 1746 die Hochfürstl. Brandenb. Baireuth und Onolzbachischen priv. hochdeutschen Comödianten ebendaselbst, jedoch wurde diese Tragödie von ihnen, nicht wie es von Andern geschehen war, so fürchterlich vorgestellt, sondern so, daß sie von Jedermann mit Plaisir angesehen werden konnte. Im unglücklichen Todesfall Karl XII. von Schweden wurde die Festung Friedrichshall zweimal bombardirt, wobei die Bomben accurat aus- und einspielten; in demselben Jahre kam auch eine galante Action aus der Mythologie zur Aufführung: die ohnmächtige Zauberei, oder die wider den tapfern Jason nichts vermögende Erzzauberin Medea, Prinzessin von Kolchis, mit Hanswurst. 1751 gab die berühmte Prager Compagnie mit ihren Künsten und Wissenschaften die Burleske: Der arabische Zauberfürst, dem als Nachspiel: die drei einfältigen Pariser Jungfrauen folgten. Der Prinzipal Freese verlegte sich namentlich auf Intriguenstücke: z. B. die Verwirrung bei Hofe, das verstörte Fürstenthum. 1785 wurden in der Schusterherberge auf dem Gänsemarkt französische Marionetten von einer deutschen Schauspielergesellschaft agirt. Adam und Eva aus Holz gedrechselt, erschienen in Begleitung Hanswursts, die h. Dorothea, nachdem sie durch einen lustigen Bedienten enthauptet war, erhielt von einem aus den Wolken kommenden Engel die Martyrerkrone überbracht. Dieselbe Gesellschaft führte auch Lessings Lustspiel: der Schatz, natürlich mit Hanswurst auf. Andere beliebte Stücke waren noch: Abellino, der große Bandit, der Raubritter, der schwarze Ritter, Alceste, Judith und Holofernes, Haman und Esther, Fräulein Antonie, Marianne oder der weibliche Straßenräuber, Trajanus und Domitianus, die Mordnacht in Aethiopien, u. s. w. (Ueber Marionettenspiele siehe Flögel: Gesch. des Grotesk-Komischen von Ebeling (p. 102—113 u. p. 205—213).

[93]) Die Aechtheit der letztgenannten Operette und einer andern, die ebenfalls J. Haydn zugeschrieben wird: der Apfeldieb, läßt sich nicht nachweisen. Von seinem Bruder, Michael Haydn, ist die Operette: die Hochzeit auf der Alm. 1768. Letztere würde als der erste Versuch auf dem Gebiete des nationalen Liederspiels anzusehen sein.

[94]) Dittersdorfs spätere Operetten sind:

Der Schiffspatron, oder der neue Gutsherr, 1789. Hokus Pokus, 1790. Der gefoppte Bräutigam, 1793. Das Gespenst mit der Trommel, 1794. Gott Mars oder der eiserne Mann, 1795. Don Quixotte, 1795. Der Schach von Schiras, nach Kotzebue, 1795. Die lustigen Weiber von Windsor, 1796. Der schöne Herbsttag, 1796, Der Durchmarsch, 1796. Der Ternengewinnst, 1797. Der Mädchenmarkt, 1797. Der gedemüthigte Stolz, 1797. Die Opera buffa, von Bretzner.

[95]) Darunter: die Serenata; Ritter Willibald, oder das goldene Gefäß; der Waffenschmid, 1798; Grauhütchen, 1809.

[96]) Andere Wiener Tonsetzer aus dieser Zeit sind:

Fr. Aspelmayer, † 1786 (die Kinder der Natur; der Sturm); J. Barta (Es ist nicht gut zu heirathen, 1780; der adeliche Taglöhner, 1795; die donnernde Legion). Starzer, † 1793 (Frühling und Liebe; die drei Pächter; die Wildschützen). Fr. A. Hoffmeister, 1754—1812, (der Alchymist; der Haushahn; die bezauberte Jagd; der Schiffbruch; der Königssohn von Ithaka, 1796; die Belagerung von Cythere, 1796; Rosalinde, oder die Macht der Feen, 1797; der erste Kuß). B. Schack (das Schlaraffenland, die Wiener Zeitung, beide 1790 mit Gerl gemeinschaftlich componirt; Don Quixotte, 1792; der Stein der Weisen; die beiden Antons, 2 Thle., 1792 u. 93; Frag und Antwort, oder ein altes Weib kann auch was Gutes stiften, 1794; die Zaubertrommel, oder die Schellenkappe, 1796). Fr. X. Süßmayer, (1766—1803), der treue Freund und Gehülfe Mozarts, (Moses, 1792; die schöne Schusterin; der Spiegel aus Arkadien, 1794; die edle Rache, 1795; die beiden Bucklichten, 1796 gemeinschaftlich mit Paer componirt; der Wildfang, 1798; der Marktschreier, 1799; die Liebe im Serail, 1799; Solimann II., von Huber, 1800; Liebe macht kurzen Prozeß, gemeinschaftlich mit Hoffmeister und Wölfl. Phasma, 1801). J. Umlauf, um 1756 geb., (die Bergknappen; die Apotheke; das Irrlicht; die schöne Schusterin, oder die pücefarbenen Schuhe, 1795 umgearbeitet; die glücklichen Jäger, 1786; der Ring der Liebe) und sein Sohn M. Umlauf, 1781—1842, (der Grenadier). J. Haibel, Mozarts Schwager, (Tyroler-Wastel und dessen Fortsetzung: der Landsturm; das medicinische Consilium; Papagei und Gans; der Einzug in das Friedensquartier; Tsching! Tsching!; Alle Neun und das Centrum; Astaroth, der Verführer). B. Tuczek, um 1820 gest., (Hans Klachel, der Vorläufer Pumpernickels; die beiden Dacheln; Dämona; das Wünschhütlein). J. B. Henneberg, 1768—1822, (Konrad Langbart von Friedburg; das Jägermädchen, 2. Act; die Waldmänner; Königspflicht, 1. Act; der Scheerenschleifer; die Eisenkönigin).

[97]) Schenks übrige Singspiele sind:

1790: das Singspiel ohne Titel; das unvermuthete Seefest; 1791: der Aerndtekranz; 1792: die Weihnacht auf dem Lande; 1796: der Bettelstudent; 1798: der Faßbinder.

[98]) Von J. Weigl gehören noch hieher die Operetten:

Der Straßensammler, oder ein gutes Herz ziert jeden Stand, 1792; der Korsar, oder die Liebe unter den Seeleuten, 1798; die Uniform; die Verwandlung; das Petermännchen, 2 Thle., 1793 u. 94; das Dorf im Gebirge; Adrian von Ostade; der Einsiedler; Nachtigall und Rabe; Eduard und Karoline. Ein Bruder J. Weigl's, Thaddeus, schrieb die Singspiele: der Jahrmarkt von Grünewald, oder die Marionettenbude, 1795. Idoli. 1797. (Gerber schreibt ihm auch das Petermännchen zu.) — A. Gyrowetz componirte: der Sammtrock; das zugemauerte Fenster; die Junggesellenwirtschaft; der blinde Harfner, der betrogene Betrüger; der Gemahl von Ohngefähr; die Pagen des Herzogs von Vendome; der dreizehnte Mantel, u. s. w.

[99]) Von Wenzel Müller sind noch anzuführen:

Der Fagottist, oder die Zauberzither, und Pizzichi, dessen 2. Th., 1793; der lebendige Sack; die Electrisirmaschine; der verstellte Narr aus Liebe, 1793; der König auf der grünen Wiese, 1793; die Odalisken, oder die Löwenjagd, 1793; die Schneider, 1793; das Sonnenfest der Braminen, 1793; die Zaubertrommel, 1795; der unruhige Wanderer 1796; Nanette, 1796; der Jahrmarkt zu Grünewalde, 1796; der alte Ueberall und Nirgends, 2 Thle., 1796 und 98; der wohlthätige Derwisch, 1799; die zwölf schlafenden Jungfrauen, 4 Thle.; der eiserne Mann, 1802; Albin, u. s. w.

[100]) Unter den Operettencomponisten der neuern Zeit nennen wir:

I. Norddeutsche:

J. Chr. Abeille (1761—1832) Peter und Aennchen. A. Gürrlich (1761—1817) der berühmte Berliner Balletcomponist; das Incognito, 1797, die Laune des Verliebten von Göthe, Hans Max Gießbrecht von Humpenburg, von Kotzebue 1815. B. A. Weber (1766—1821) der Theater-Prinzipal von Herclots 1796, Hyala und Evanter 1796, Mudarra von Herklots 1799, die Wette 1807. E. Th. A. Hofmann (1766—1822) der vortreffliche Schriftsteller: Scherz, List und Rache von Göthe, die lustigen Musikanten von Cl. Brentano, Undine nach Fouque. F. Fränzl (1770—1833) die Luftbälle 1788, Adolf und Clara, oder die beiden Gefangenen 1800. H. D. Weber (geb. 1771), Direktor des Prager Conservatoriums: der Mädchenmarkt, der Krieg um Liebe und dessen 2. Th.: die gefundene Perle. G. B. Bierey (1772—1840) die Liebe im Lager, Phaedon und Naide von Jacobi, der Apfeldieb von Bretzner, der Mädchenmarkt von Herclots, Liebesabenteuer, oder wer zuletzt lacht, lacht am Besten von Grosmann, Jery und Bätely von Göthe, die böse Frau von Herclots, der Schlaftrunk 1797, die Ehestandscandidaten von Kaffka, der Zauberhain 1798, der betrogene Betrüger, der Ueberfall, die offene Fehde, das Donauweibchen, 3. Th. 1800, der Zahltag, die Pantoffeln, Pyramus und Thisbe, das Blumenmädchen von Rochlitz 1802, Rosette, der Gemsenjäger von Bürde, das unsichtbare Mädchen, Elias Rips-Reps 1810. C. Ebers (1772—1836) die Blumeninsel 1797, der Liebescompaß. C. G. A. Bergt (1772—1837) Laura und Fernando von Bretzner, die Wunderkur von Schmittgen, List gegen List von Bretzner, Erwin und Elmire von Göthe, das Ständchen von C. Schulz. L. C. Reinecke (1774—1820) Feodora, Peronte, Alfred. H. C. Ebell (1775—1824) der Schutzgeist 1798, der Bräutigamsspiegel 1801, das Fest der Liebe, die Gaben des Genius, der Nachtwächter von Schuler und Bürde. Th. M. Eberwein (1775—1831). Pietro und Elvira 1805, das Schlachtturnier 1809, Claudine von Villa Bella 1815, der Jahrmarkt von Plundersweilen 1818, die Fischerin 1826, das goldene Netz, der Mond, das Storchnest 1827, die hohle Eiche 1829. J. Ph. S. Schmidt (1779—1833) der Schlaftrunk von Bretzner 1797, der Onkel von Herklots 1804, Feodore von Kotzebue 1812, der blinde Gärtner, oder die blühende Aloe 1813, die Alpenhütte von Kotzebue 1816, der Kiffhäuserberg 1817, das Fischermädchen 1818, ein Abend in Madrid, oder das verborgene Fenster 1824, J. Wolfram (geb. 1789) Ben Haly 1812, der Diamant, Herkules, die bezauberte Rose, Prinz Lischen, beide letztere von F. Gehe gedichtet. C. Blum (1790—1844) Claudine von Villa Bella von Göthe 1810, das Rosenhütchen 1817, die Heirath im 12. Jahre, der Bär und der Bassa, der Schiffskapitän, Jul. Schneider (geb. 1805) Jery und Bäthely von Göthe.

II. Süddeutsche:

J. Fr. Mosel (1772—1844) die Feuerprobe von Kotzebue 1811. J. Wölffl (1772—1814) der Höllenberg, das schöne Milchmädchen, der Kopf ohne Mann. J. v. Seyfried (1776—1841), seine Bühnencompositionen sind zahllos, sie fallen alle in die Zeit von 1797—1817 und sind sämmtlich für das Theater an der Wien geschrieben. J. N. Hummel (1775—1837) das Haus ist zu verkaufen, die Rückfahrt des Kaisers. C. Kreutzer (1782—1849), Aesop in Phrygien 1808; Jery und Bätely; Feodora; die Alpenhütte; Siguma; Erfüllte Hoffnung; die lustige Werbung 1826; Baron Luft; Denise, das Milchmädchen von Montfermeil 1829; die beiden Figaro; der Lastträger an der Themse 1830; Tom Rick, der Bräutigam in der Klemme, das Dauernde im

Wechsel, der Verschwender. Jos. Drechsler (geb. 1782) Claudine von Villa Bella, Pauline, Ydor, der Diamant des Geisterkönigs, das Mädchen aus der Feenwelt, der Berggeist, Capricciosa, der Tausendsassa, die Wiener in Bagdad. Fr. Schubert (1797—1828) der häusliche Krieg, Claudine von Villa Bella, des Teufels Lustschloß, der Spiegel-Ritter, der Minnesänger. Ad. Müller (geb. 1802) schrieb allein binnen 5 Jahren, 1828—33, für das Theater an der Wien 60 Singspiele, und außerdem noch zahlreiche Werke für andere Bühnen A. F. Titl (geb. 1809). Fr. v. Suppe (geb. 1820), beide fast eben so fruchtbar, wie der vorhergehende.

III. Neueste Zeit:

P. J. v. Lindpaintner (1791—1856), H. Marschner (1795—1861), W. Taubert (geb. 1811), F. Gumbert (geb. 1818), C. Reinicke (geb. 1824), C. M. Bruch, Elmenreich, Conradi und Andere.

Textbuch.

Vorwort.

Die vorliegende Sammlung von Textbüchern und Auszügen aus Festbeschreibungen längst vergangener Tage, — gewiß die erste und einzige Zusammenstellung dieser Art — erscheint nicht nur von literarhistorischem Gesichtspunkte aus wichtig und interessant, sondern auch, da in ihr die Beweise und Belege für aufgestellte Behauptungen enthalten sind, als unerläßlich für das vorliegende Buch und von höchster Bedeutung für dasselbe. In Werken, die wie das gegenwärtige einen fast rein musikalischen Gegenstand behandeln, hat man leider nur selten den kultur- und literarhistorischen Standpunkt so mit dem künstlerischen zu vereinigen getrachtet, daß eine wünschenswerthe Vollständigkeit erzielt worden wäre, noch hat man ihm die Berechtigung zu Theil werden lassen, die ihm gebührte; und doch steht alles in der Entwicklung der Kultur, Literatur und Kunst in innigster Wechselwirkung, in stetem Zusammenhange; eines folgt aus dem andern, eines gründet im andern. Allerdings dürfte, wenn eine solche Auswahl nur annähernd vollständig und erschöpfend werden sollte, dieselbe nicht auf den Anhang eines größeren Werkes beschränkt werden. Das sich darbietende Material ist ein unendlich reiches. Aber nothwendige Einschränkung im Umfange dieses Werkes haben nur Auszüge und Aufnahme beweisführender Stellen gestattet; nicht Schritt für Schritt, sondern vielfach nur sprungweise konnte man der allmäligen Entwicklung der Literatur hier folgen.

Das, was sich in den hier mitgetheilten Proben darstellt, ist leider nicht durchweg erfreulicher Art und mehr ein Beleg dafür, wie leicht der menschliche Geist, auch wenn er ernstlich und mit redlichem Sinne vorwärts strebt, auf Abwege sich verirren kann, die ihn gewöhnlich weit von seinen ersten Zielen entfernen, und ihn dasselbe oft so ganz verfehlen lassen. So sehen wir denn auch hier nach einer verhältnißmäßig kurzen Blüthezeit eine Periode traurigen Verfalls sich vorbereiten und endlich eintreten. Bis zu dem Zeitpunkte, wo das deutsche Singspiel verhöhnt, verbannt, geächtet, von der Bühne verschwunden und, wie es schien auf immer unmöglich geworden war, reicht diese Auswahl. Möge sie, wenn auch nicht erfreulich und erbaulich, wenigstens belehrend wirken; denn auch wir leben wieder in einer Zeit, in der sich nur zu häufige Merkmale eindringenden Verfalls in vielen für das Theater bestimmten Werken kundgeben. Dichtungen aus der neuern Zeit, — von 1750 an — glaubte man hier fehlen lassen zu können, weil die bessern Werke dieser letzten Periode ohnedem unsern Literaturfreunden leichter zugänglich sind und die Bekanntschaft mit denselben vielfach vorausgesetzt werden darf.

1) Ludus scenicus de nativitate domini. [Lateinische Handschr. des 13. Jahrh. aus Benedictbeuern. (Gedr. in carminib. buran. Stuttg. 1847. p. 80).]

Inhalt:

Augustinus in einem Seßel vor der Kirche; zu seiner Rechten Jesaias, Daniel und die übrigen Propheten; zur Linken die Juden mit dem Hohenpriester. Jesaias und Daniel singen ihre Prophezeiungen vom Messias. Sibylla auf den Stern weisend, singt mit ausdrucksvollen Geberden von der reinen Jungfrau und der Geburt des Heilands. Der Chor führt Aaron singend ein. Dieser vierte Prophet trägt die Gerte, die unter 12 dürren Stäben allein blüht. Als fünfter reitet Balaam auf der Eselin singend daher, dem der Engel mit dem Schwerte in den Weg tritt. Das Thier weicht erschrocken zurück. Der Engel verschwindet und Balaam singt: Es wird ein Stern von Jakob aufgehn u. s. w. Nach diesen Weissagungen fährt der Hohepriester mit Geräusch empor, stößt seine Genoßen, Haupt und Körper in lebhafter Bewegung, stampft mit dem Fuße und spricht den Propheten Hohn: vom Stiere werde nie ein Kamel kommen. Von dem Getümmel der Juden gereizt ruft der Schulbischof (episcopus puerorum), der Wein rede aus ihnen; Augustinus solle entscheiden. Disputation zwischen den Propheten, Augustinus und dem Hohenpriester, jene ernst und würdig, dieser mit unbändigem Gelächter (nimio cachinno). Die Propheten nehmen ihre Sitze wieder ein. Der Engel bringt Maria die Verkündigung. Besuch bei Elisabeth. Geburt des Kindleins (Maria vadat in lectum suum, quae jam de spiritu sancto concepit, et pariat filium). Die heil. drei Könige kommen aus verschiedenen Theilen der Welt und wundern sich über den Stern. Boten des Herodes treten ihnen in den Weg und erkunden den Grund ihrer Reise, den sie dem Könige berichten. Zornig beruft er den Hohenpriester und die Juden, denen er räth, sich gegen die Könige zu verstellen. Der Engel verkündigt den Hirten auf dem Felde die Menschwerbung. Der Teufel erklärt alles für Lügen. Der Engel überzeugt sie und sie gehen anbetend zur Krippe. Heimkehrend begegnen sie den Königen, denen sie das Geschaute mittheilen. Die Könige beten an und opfern Gold, Weihrauch und Myrrhen. Sie treten zurück, legen sich und entschlummern. Der Engel ermahnt sie im Traume, nicht wieder zu Herodes zu gehn, und beruft das jüdische Volk, den rathlosen Herodes zu hören. Der Hohepriester mit seinen Genossen erscheint und spricht: Tu Bethlehem terra Juda etc. Herodes befielt die Kindlein zu tödten. Die Reisigen gehorchen. Die Mütter wehklagen. Herodes von Würmern gefreßen springt auf und stürzt todt nieder. Jubelnde Teufel nehmen ihn hin. Die Krone wird dem Sohne Archelaus aufgesetzt. Joseph und Maria gehn nach Egypten. — Der König von Egypten tritt mit Gefolge auf. Der Festzug (conductus) singt in Liedern mit Kehrreim die Freuden des erwachenden Frühlings und der Liebe. Beim Auftreten Marias und Josephs stürzen die egyptischen Götzenbilder um. Die Priester richten sie mehrmals wieder auf, opfern Rauchwerk und singen erfolglos Lobgesänge. Der König davon benachrichtigt beruft durch seinen Waffenträger die Weisen, die Rauch- und Menschenopfer empfehlen. Das Opfer geschieht. Auch dieß hilft nicht. Die Götzen werden abgethan. Der König von Babylon tritt auf mit Gefolge. Zusammenstoß des Heidenthums, der Synagoge und der Kirche. Das Heidentum nennt in Wechselgesängen den Glauben an den einen Gott Thorheit. Der König von Babylon gegen die Heuchler. Antichrist. (Goedeke, Grundriß p. 55.)

2) Ludus paschalis sive de passione Domini. [Lat. u. deutsch. Handschr. des 13. Jahrh. aus Benediktbeuern.]

Zuerst treten Pilatus und seine Frau, dann Herodes, alle von Soldaten begleitet, hierauf die Hohenpriester, der Krämer und seine Frau, zuletzt Maria Magdalena ein, alle nehmen ihre vorgeschriebenen Plätze ein. Nach ihnen tritt der Herr auf; er geht ans Meeresufer, um Petrus und Andreas zu berufen; nach der Heilung des Blinden und der Einkehr bei Zachäus, erfolgt die Einladung des Pharisäers zum Gastmahle.

Maria Magdalena cantet:

1. Mundi delectatio
dulcis est et grata,
cuius conversatio
suavis et ornata.
Mundi sunt deliciae
quibus aestuare
volo, nec lasciviam
eius evitare.

Pro mundano gaudio
vitam terminabo,
bonis temporalibus
ego militabo,
Nil curans de ceteris
corpus procurabo,
variis coloribus
illud perornabo.

Modo vadat Maria cum puellis ad mercatorem cantando:

Mihi confer, venditor,
species emendas
pro multa pecunia
tibi iam reddenda,
siquid habes insuper
odoramentorum
nam volo perungere
corpus hoc decorum.

Mercator cantet:

Ecce, merces opitmae!
Proscipe nitorum!
Haec tibi conveniunt
ad vultus decorem;
haec sunt odoriferae,
quas si conprababis.
corporis flagrantiam
omnem superabis.

Maria Magdalena:

2. Chramer, gip die varwe mir
diu min wengel roete,
da mit ich die iungen man
an ir danch der minnenliebe noete.
Seht mich an,
iungen man!
Lat mich eu gevallen!

Minnet, tugentliche man,
minnekliche vrauwen!
Minne tuet eu hoch gemut
unde lat euch in hohen eren schauwen.
Seht mich an, ꝛc.

Wohl dir werlt, daz du bist
also freudenriche!
Jch wil dir sin undertan
durch din liebe immer sicherliche.
Seht mich an, ꝛc.

Tunc accedat amator quem Maria salutet. Et cum parum loquuntur, cantet Maria ad puellas:

Wol dan, minneklichen chint,
schauwewir chrame.
Chauf wir die varwe da,
die uns machen schöne unde wolgetane.
Er muez sin sorgen vri
der da minnet mit der lip.
Chramer, gip die varwe mir.

Mercator resp.:

Jch gib eu varwe, deu ist gout,
dar zuo lobeliche,
deu iuch machet reht schoene vnt dar zuo
vil reht wunnechliche.
Nempt si hin, hab ir si!
Jr ist niht geliche.

Accepto unguento vadat dormitum. Angelus veniat cantando:

O Maria Magdalena,
nova tibi nuntio.
Simonis hospitio
hic sedens convivatur
Jesus ille Nazarenus,
gratia virtute plenus,
qui ralaxet peccata populi.
Hunc turbae confitentur
salvatorum seculi.

Recedat Angelus et surgat Maria cantando:

Mundi delectatio.

Et iterum postea obdormiat et Angelus veniat cantando ut supra et iterum evanescat. Tunc surgat Maria et cantet:

Heu, vita praeterita,
vita plena malis,
fluxus turpitudinis
fons exitialis!
Heu, quid agam misera,
plena peccatorum,
quae polluta polleo
sorde vitiorum!

Angelus dicat sibi:

Dico tibi, gaudium est angelis Dei super una peccatrice poenitentiam agente.

Maria:

Hinc! ornatus seculi,
vestium candores!
Protinus a me fugite,
turpes amadores!
Utquid nasci volui,
quae sum defaendanda;
et ex omni genere
criminum notanda!

Tunc deponat vestimenta secularia et induat nigrum pallium et amator recedat et diabolus; veniat ad mercatorem:

Dic tu nobis, mercator iuvenis,
hoc unguentum si tu vendideris,
dic pretium, pro quanto dederis?
Heu, quantus est noster dolor!

Mercator resp.:

Hoc unguentum si multum cupitis,
unum auri talentum dabilis,
aliter nusquam portabilis.
Optimum est.

Et chorus cantet:

Accessit ad pedes.

Accepto unguento vadat ad dominicam personam cantando flendo:

Ibo nunc ad medicum
turpiter aegrota
medicinam postulans.
Lacrimarum vota
huic restat ut offeram
et cordis plangores,
qui cunctos, ut audio,
sanat peccatores.

Jesus, trost der sele min,
la mich dir enpfolhen sin,
unde loese mich von der missetat,
da mich deu werlt zu hat braht!

Jch chume niht von den fuezzen din,
du erloesest mich von den sunden min
unde von der grozzen missetat,
da mich deu werlt zu hat braht.

Loquatur Pharisaeus intra se:

Si hic esset propheta, sciret utique quae et qualis illa esset quae tangit eum, quia peccatrix est.

Et dicat Judas:

Ut quid perditio haec? potuit enim hoc venundari multo, et dari pauperibus.

Jesus cantet:

Quid molesti estis huic mulieri? Opus bonum operata est in me.

Item statim.:

Simon, habeo tibi aliquid dicere.

Simon Petrus:

Magister dic.

Dicat Jesus:

5. Dibitores habuit
quidam creditorum
duos quibus credidit
spe denariorum:
hic quingentos debuit,
alter quinquagenos;
sed eosdem penitus
fecerat egenos.
Cum nequirent reddere,
totum relaxavit.
Quis eorum igitur
ipsum plus amavit?

Simon resp.:

Aestimo, quod ille plus,
cui plus donavit.

Jesus dicat:

Tua sic sententia
recte indicavit.

It. Jesus cantet ad Mariam:

Mulier remittuntur tibi peccata. Fides tua salvam te fecit, vade in pace.

Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans:

6. Awe, awe, daz ich ie wart geborn!
han ich verdienet gotes zorn,
der mir hat geben seele unde lip,
awe, ich vil unselig wip,!

Awe, awe, daz ich ie wart geborn,
swenne mich erwechet gotes zorn!
Wol uf, ir guten man unde wip
Got wil richten sele unde lip.

Jnterea cantent discipuli:

Pharisaeus iste fondem misericordiae conabatur obstruere.

(Hierauf folgt im Stücke weiter: die Auferweckung des Lazarus, der Verrath des Judas, die Scene in Gethsame, die Gefangennahme, Petri Verläugnung, die Verhöre vor dem Hohenpriester und vor Pilatus, die Verzweiflung des Judas und dessen Hinrichtung; nun die Klage der Töchter Jerusalems und die Antwort des Herrn auf dieselbe; dann die Kreuzigung und die Befestigung der Jnschrift am Kreuze. Darnach kommt die Mutter Christi wehklagend mit dem Evangelisten Johannes, tritt zum Kreuze und betrachtet den Gekreuzigten)

7. Awe! awe mich, hiut unde immer we,
awe! wie sihe ich nu an
daz liebiste chint, daz ie gewan
zu dirre werlde ie dehain wip!
awe eines schöne chindes lip!

Den sihe ich iemmerlichen an.
Lat iuch erbarmen, wip unde man!
Lat iwer ougen sehen dar,
unde nemt der marter rehte war.

Wart marter ie so iemerlich
unde also rehte angestlich?
Nu merchet marter, not unde not,
unde at den lip von blute rot.

Lat leben mir daz chindel min,
unde toetet mich, die muter sin,
Mariam, mich vil armez wip!
Zwiu sol mir leben unde lip?

(Darauf stößt die Mutter des Herrn unter großen Jammergebehrden viele Klagen aus. Scenen zwischen Maria und Johannes, und die letzten Worte des Herrn. **Longinus** dem Heilande die Seite durchstechend spricht:)

9. Ich wil im stechen ab daz herze sin,
daz sich ende siner marter pin.

Jesus videns finem dicat clamando:

Eli, Eli, lama sabactani, Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?
Et inclinato capite emittat spiritum.

Longinus:

Vere filius Dei erat iste.
Dirre ist des waren gotes sun.
Er hat zaichen an mir getan,
wan ich min sehen wider han.

(Ein Gesang des Josephs von Arimathia und des Pilatus beschließen das Spiel.)

Cantet Joseph ab Arimathia:

10. Jesus von gotlicher art,
ein mensch an alle sunde,
der an schuld gemartret wart,
ob man den furbaz finde
genaglet an dem chriuze stan,
Daz waer nicht chuneges ere.
Darumb solt ir mich in lan
bestaten, richter, herre!

Pilatus:

Swer redelicher dinge gert,
daz stet wol an der maze,
daz er ir werde wol gewert.
Du bitest, daz ich laze
dich bestatum Jesum Christ.
laz main ich wol in gute.
Sit er dir so zu Herzen ist,
nim in nach dinem mute.

(Außer den hier vollständig mitgetheilten deutschen Worten ist das ganze Spiel in lateinischer Sprache abgefaßt.)

3) Leben Jesu. Ein Osterspiel. (Mone: Schauspiele des Mittelalters 1, 72. 14. Jahrh. Handschr. zu St. Gallen.)

(Ankündigung des Stückes, gesprochen von dem heil. Augustinus. Hochzeit zu Cana; Johannis der Täufer; Taufe, Versuchung Christi. Vers 1—155.)

(I. 5.) Tunc Maria Magdalena cum una puella et II juvenibus chorizet dicens:

Ich bin ein ledig junges wip,
unt tragen einen stolzen lip,
ich wil mit freuden vrolich sin,
zu danzen stet daz gemude min.
weme freude ist swere,
daz ist mir gar unmere.

Tunc dicat ad eam Marta:

Maria liebe swester min,
gesteme den wilden mude din,
gedenke, daz uns got hat gegeben
in dirre werlet ein krankes leben,
in dem wir gedienen sollen
godes riche, ob wir ez wollen;
dar ume wende dinen mut,
daz ist dir an der selen gut.

Respondet Maria:

Swester swig, la mich gehoren,
du mach wol sin ein alte doren,
du bedest ez auch, werestu als ich,
nu bist du gar unminnenclich,
dez mustu ez ungerne lan,
wan nieman wil bit dir degel han.

Tunc recedat Maria.

(*I.*, 6.) *Tunc videns Jhesus Petrum et Andream, lavantes retia, cantet*: *venite post me et dicat.* (*Matth.* 4, 18. *Luc.* 5, 2.)

Peter und Andreas komment
und volgent mir, ir sollent
stellen nach luben uwer garn,
und lazent daz vischen varn,
ir sollent der lute vischer wesen,
wie sie zu der selen genesen.

Tunc Petrus et Andreas cantent similiter et Petrus: *messiam etc. et dicat Andreas.* (*Joh.* 1. 40.)

Peter wir han di wahrheit wol vernomen,
daz messias nu ist komen,
Christus, von dem die scrift uns saget.
ein selig dag hat uns bedaget.

(*I.*, 7.) *Iterum angeli*: *silite. Tunc veniat Maria Magdalena secundo, dicat tripudians.*

Wie stolz ist nu min mut,
mich dunket der werlete vreide gut,
wir sollen springen und danzen
und auch mit den knappen ranzen.

der uns nit gerne sehe vro,
der müze verbornen als ein stro.

Tunc dicat Marta:

Uwe Maria, wie ist mir so leit,
daz dich din dorheit so verleit;
der divel git selechen rat,
der diner selen ubel stat,
der diner selen ubel stat.

Respondet Maria.

Marta liebe swester,
daz bede du mir auch gestern,
ich weiz wol, daz ist din grostes leit
daz du nit salt wesen gemeit
als ich; nu bistu gris und alt,
der lip ist dir von alter kalt,
nu gang, spin dinen rocken,
daz dich der divel zocke.

(Zweite Handlung. Ankündigung. Die Ehebrecherin im Tempel. V. 204—131.)

(*II.* 2.) *Tunc tertio Maria Magdalena tripudians dicat*:

Wir sollen aber vorbaz me
bit freuden leben reht als e,
uns kummet des suẞen megen zit,
die mangem herzen vreude git.

Respondet Marta:

Maria, dis schimpes ist zu vil,
uns allen nahet des dodes zil,
von dem nieman gewenken mac,
dar nach kumpt der jungeste dag,
der danne bit freiden wil erstan,
der solte sich dorheit irlan.

Respondet Maria:

Wer ir wil lange walten,
der wirt von gode geschalten;
awe der leiden mere,
die sint mir alzu swere!
e ich verlore minen got,
ich liez e aller der werlete spot.
nu gib mir swester dinen rat,
wie gebuzen ich mine missedat.

Respondet Marta:

Maria swester, kere
zu Jhesu dem viel heren,
der ist so milte und ouch so gut,
daz er dir trostet wol den mut.

(II. 3.) Symon leprosus dicat ad Jhesum.
(*Marc.* 14., 3—7. *Joh.* 12., 3—8.)

Vil lieber meister ich vlehen dir,
daz du ezen wollest bit mir;
werde ich der bede von dir gewert,
daz dunket mich grozes gutes wert.

Respondet Jhesus:

Ich dich diner bede wil gewern,
wan ich, so hedes nit begert.

Cum sederit ad mensam, veniat Marta et dicat:

Swester, ist dir dine sunde leit,
so salt du balde sin bereit,
wan ich han wol virnommen,
daz Jhesus in diese stat ist kommen,
der kann dir geben guden rat
ume dine groze missedat.

nu ile balde zu ime hin,
daz wirt vorwar din gewin.

Dicat Maria Jhesu:

Jhesu vil lieber herre min,
ich bin eine groze sunderin,
ich han gesundet al zu vil
uber aller rehter maze zil;
daz ist mir innencliche leit,
erzeuge mir din barmherzekeit,
oder ich bin ummer me verlorn.
uwe daz ich ie wart geborn!
ich han grozer sunden viel gedan,
owe hede ich sie verlan,
so wer mir vil desto baz.
ach Jhesu aller dogende ein vaz,
du mir dine helfe schien
und lihtege mir mines herzen pin,
so wil ich ummer sunde lan
und wil in diner lere bestan.

Hic cantet angelus ter: *silete. tunc Jhesus cantet versum*: *dimissa sunt*, *et dicat*:

Alle dine sunde sind dir vergeben,
bezzer vorbaz din leben;
wan dine mine ist also groz,
daz ich noch nie vant din genoz.

Tunc surgat Maria, fundat unguentum super caput ejus, tunc Judas dicat:

War umbe ist dise salbe verlorn?
ez wer bezzer, ez were verborn,
man mohte sie verkaufet han
umbe druhundert penninge sunder wan,
do bide man mangem armman
mohte vil wole han gedan.

Tunc respondet Jhesus:

Ir hant armer lude vil
beide nu und alle zil,
den dunt ir gut, wan ir wollent,
vil schiere ir mich verliesen sollent.

Et cantet: *mittet haec mulier, vel amen dico*, *fides enim etc. respondet Mariae*:

Wüzent daz, des wibes glaube groz
hat sie gemaht von sunden bloz.
Maria du solt han auch minen sein
und gang in din hus wider hein.

Respondet Maria:

Der unverscheiden driveldekeit
sie ummer gnade und ere geseit.

Dicat Symon:

Meister, gnade sagen ich dir,
daz du gezen hast bit mir.

Dritte Handlung: Ankündigung. Heilung des Blinden. Erweckung des Lazarus. V. 308–540.

Vierte Handlung: Rathschlag der Hohenpriester. Bereitung des Ostermahls. V. 541–591.

Fünfte Handlung: Ankündigung. Das h. Abendmahl. Verrath des Judas. Vollendung des heil. Abendmahls. Jesus am Oelberg. Gefangennehmung. V. 592–751.

Sechste Handlung: Ankündigung. Marien-Klage. Jesus vor Annas. Petri Verläugnung. Ende des Judas. V. 752–854.

Siebente Handlung: Ankündigung. Jesus vor Pilatus Geisselung. Vor Herodes. V. 855–972.

Achte Handlung: Ankündigung. Jesus vor Pilatus. V. 973–1001.

Hic diabolus susurrat uxori Pylati dormienti; tunc uxor Pylati expergefacta a sompno dicat ad puellam suam:

Ich wil dir sagen mere,
mir ist gedreumet swere
von Jhesu dem guden man;
mohte ich nu einen boden han,
den wolte ich schiere senden,
daz er mir solte enden,
daz min herre in keine not
viele dorch des mannes bot.

Respondet puella:

Vrauwe, ist ez uwer wille,
so rufen ich her vil stille
uwerm knethe Urian,
vil wol er daz gesagen kan.

Respondet domina:

Stolze dirne habe dang,
nu mache die rede nit lang,
inbut ime bit dem bodelin,
daz er dorch den willen min
Jhesum den vil guden man
laze schaffen, waz er kan.

Puella ad nuncium:

Urian gudes kneppelin,
lauf balde zu dem herren din,
sprich, mine frauwe bide in sere,
daz er sich nicht vaste kere
an Jhesum dorch godes ere,
wan sin dot ist ir gar swere.

Servus dicat:

Juncfrauwe, die rede ist mir wol kunt
ich wil laufen al zu stunt.

Tunc servus vertens se ad Pylatum dicat (Matth. 27, 19.):

Herre, mine Frauwe heizet uch sagen,
daz ir Jhesum wollent gedagen,
wan si lidet groze not
in irme slafe ume sinen dot.

(VIII., 3.) Respondet rufus (Joh. 19. 12.):

Herre, des alten wibes draum
salt du nit nemen grozen gaum,
du salt ez vor die wahrheit han,
lestu Jhesum dir ingan,
der keyser zornet ez wider dich,
wan er redet an daz rich.
swer sich des kunigriches nimme an,
des keysers unfrüntschaft muz er han.

Respondet Pylatus (Joh. 19, 15.):

Wollent ir nit do von wenken,
ich solle uwern kunig irhenken,
dez hant ir immer schande,
swo man ez saget in dem lande.

Judaei cantent: regem non habemus. dicat Kayphas:

Wir han anders kunges nit,
als unser zunge hie vergith,
man des keysers sunder wan,
do von salt du disen henken lan,
wilt du des keysers hulde han.

Tunc dicat Pylatus (Matth. 27, 24. 25.):

Sit ir bit ubeleme mude
stent nach dieses mannes blude;
wie ir ime gewinnent daz leben an,
unschuldig wil ich sin dar an:
dar umme waschen ich die hende min,
daz sal mir ein urkunde sin
gein gode und aller menscheit,
daz mir sin dot ist harte leit.

Respondent Judaei:

Die rede dunket uns gar gut,
uber uns so müze kommen sin blut
und uber unser kindelin,
dar an salt du unschuldig sin.

Tunc Pylatus proferat sententiam dicens. (Joh. 19, 16.)

Ich sprechen ein ordeil, als ich kan
uber Jhesum, den guden man,
min urteil sal nit wenken:
an daz cruze sal man in henken
und zwen schacher auch bi in;
ir rehter, vürent si dort hin!

Tunc rufus Judaeus dicat:

Pylate, du kanst rehten wol,
die judesheit dir ez danken sol.

Neunte Handlung: Ankündigung. Kreuzigung. Tod. Grablegung. Grabwache. Vorhölle. Auferstehung Die h. Frauen am Grabe. V. 1069—1340.

4) Marienklage. (Bruchstücke bei Mone: Sch. d. M. 1, 31. 13. a. d. Jahrhundert. Handschr. im Kloster Lichtenthal bei Baden. 1, 201. a. d. 14. Jahrh. Handschr. im Kloster Engelberg in Unterwalden. 1, 202. v. J. 1494. Handschr. zu Luzern.)

Owe hertzliebes kind, owe!
owe min lip, min sel verwundet ist
von dim tode süsser Crist!

Maria cantat:

Owe ain swert mir gehaissen was
von Simeones munde,
Jhesu Crist, do ich din genaß,
daz snid mich hüt zu stunde.
Owe owe kind
dine wenglin sind
also gar verblichen,
alle dine kraft
und din macht
ist dir gar entwichen.
Ir Juden, was het er üch geton,
daz ir in nut woltent leben lon
und hettend genomen mir den lib?
war sol ich nu vil armes wip?
nun waiß ich nit, war ich mich keren sol.
ir Juden tunt also wol
und henkent mich vil armes wip.
an daz crütz für mins kindes lip.

Maria legat:

Owe hertötet ist din zarter lip
von der bösen Juden kip,
owe waz sol mir gut, waz sol mir lib,
waz sol ich tun vil armes wip?
doch mag ich nit getagen,
ich mus weinen und clagen.
owe ich hab min hertzliebes kind verlorn
den usherwelten hochgeborn!
ir reinen frowen und och man,
wer lieb von kinde ie gewan,
owe der los hüt herbarmen sich
Marien die vil armen mich.

Maria cantat:

Owe owe owe wer hilft mir us nöten?
Johannes lieber öhen min
hilf mir wainen min leit und daz din,
sid uns zu wainen ist geschehen;
grosses laides müssend wir jehen,
sit er nun ertötet ist
von der bösen Juden list.
owe unser herre Jhesus Crist,
der aller ding ein schöpfer ist.

(St. Galler Marienklage.)

5) Passionsspiel. (Mone: Sch. d. M. 2. 150. Zweitägiges Spiel. Handschr. in der fürstl. fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen. 2. Hälfte des 15. Jahrh.)

Hie nach volget das regiſter des lidens Jheſu Chriſti unſers behalters zu ſprüchen geſetzt, in maſſ das man das der welt zu gut und andacht woll ſpillen mag; und ſind dis nach benämpten die hüſſer und höff, ſo man dar zu haben muß.

Erster Tag.

Der gart Marie Magdalene.
Symons huß.
Die appenteck.
Der berg, da der tüffel got versucht.
Der tempel.
Die Juden schul.
Die stat Naym.
Die cristenen huß.
Der zwölfbotten huß.
Cayphas huß.
Herodes huß. Annas huß.
Pilatus huß.
Der brunn oder cistern.
Lausarus grab.
Der Oelberg.
Die hell.
Das himelrich.

Und ein gemeine burge, dar in man kront, geislet, das nachtmal und ander Ding vollbringt, den stock, dar die gefangen liegen, brüy crücz, die sul und anders &c. ainen esel.

Item und wen das obgeſchriben alles nach ſinem wäſſen zu gericht iſt und yedermann nach ſinem ſtat cleidet, als dan zehindreſt im regiſter ſtat, und man an den platz kompt und man das volk geheit ſiczen und ſchwigen, ſo fahent die engel an mit luter ſtimm ſingen dis nachgeſchriben:

(I.) Silete, silete, silentium habete.

Und nach diſſem geſang, ſo facht die Juden ſchul ir geſang an zu ſingen

Gamahu formatum etc.

Prolog.

Uff diſen Spruch facht die Judenſchul an zeſingen:

Pater noſter bigenbicz &c.

(I.) Und nach demselben stat Maria Magdalena uff und mit frölicher berd spricht sy zu ihrem knecht Josepo dissen spruch:

Josepe gang, das ist min begir,
heisse Yesse angends kommen zu mir
und sine gesellen, well er wil,
so trib ich mit inen der fröden spil
im schach und wie wir kommend an:
wan ich muß fröd und kurtzwil han,
die wil ich leb uff diser erden,
mag mir nit gnug der fröden werden.
mit seitenspil, tantzen und singen
wil ich min zit und tag volbringen,
biß das ich nytz me fröd mag han,
den küm ich wol dar von zelan.

Josepus buckt sich und gat von ir an Pilatus hof zu Yesse und sinen gesellen und spricht:

Yesse, vernämend min red bhend,
min frow hat mich nach uch gesendt,
das ir nit lenger hie bliben,
ir müssent kurtzwil mit ir triben.
nämment mit üch uwer gesellen,
wie vil ir dero haben wellen,
da mit sy hab ein guten mut.
sy hat gelan von ir das blut,
zu üch hat sy ein grossen lust,
ir hand ir dick groß leid vertust.

Yesse frölichen spricht zu sinen dryen gesellen:

Woluff ir gesellen, wir wöllen gan,
ich dar es nit under wegen lan,
Maria Magdalena hat mich geladen,
da wend wir ein gut convivium haben.
gester was ich ouch by ir.
Malchus nim din luten mit dir,
wan sy hört vast gern saitenspil,
mutwill und fröd hat sy vil.
her gott bis gelopt der fröhlichen stund,
das mir ir liebe sel werden kund,
sy ist min höchster schacz uff erden,
kein liebry mag mir niemer werden.

Nu gand sy all vier mit ein ander und ist Yesse frölich und under wegen facht Mosse an und spricht:

Yesse, du bist ein frölicher knecht,
lug und tu den sachen recht.
Magdalena hat dich nit allein,
sy faczet werlich uns allgemein.

In dissem kommen sy zu Marien Magdalenen mit reverentz, und bütet sy Yesse die hand und spricht:

Jesse, gott geb dir glück und heil,
mir ist din stoltzer lib nit veil,
sitz nider, wir wellen spilen schach.
du mattetist mich gester mit dem rach,
dasselb verdroß so übel mich,
dar umb so will ich hüt an dich
und dirs mit söllichem ouch vergelten,
doch witter ouch nit dar umb schelten.
doch mustu von ersten hofrecht machen
uff dinem gigle, so wird ich lachen.

(I., 2.) Nu sachent sy an mit dem seitenspil zu hoffieren. Dem nach siczt Yesse nyder und zücht mit ir im schach, und die wil sy spilen, so facht Simon pharises an und gat zu dem Salvator und spricht:

Raby lieber meister und her,
erzög mir hie ein grosse er,
mit begirden ich dich früntlich bit,
das du mich verschmechest nit,
und kumist in min huß und sal,
dine junger ouch, zenemen das mal,
wan ich dar uff gerüstet han.
dich werdent beschöwen frowen und man.

Der Salvator antwurt Simon und spricht:

Simon, du solt diner bit geweret sin
von mir und ouch den jungern min,
ich will dir das nit schlachen ab,
ein wolgefallen ich dar an hab.

Simon gat wider heim zebereiten den tisch und spricht zu sinem knecht Matusalem und git im da mit gelt.

Matusalem, beit nit lange wil,
louff hin uff mit schneller yl,
bring uns brot und braten visch.
lug das bereitet werd der tisch,
wan Jhesus kümpt nach miner begir
zenämen das nachtmal hie mit mir.
dar umb soltu nach spisse keren,
das im geschech nach allen eren.

(I., 3.) Nu gat Matusalem und reicht an eim geordneten end brot und visch und am wider umb her gan gat er für Maria Magdalena; so sy in ersicht, so ruft sy in und spricht:

Matusalem, kum in her und trinck mit mir,
wan ich hab etwas zereden mit dir.
ich muss dich allerley hie fragen.
wiltu mir anders die warheit sagen.
wa will din her spacieren hin?
das sag mir lieber jungling min,
het er gest, die frölich sind?
das sag mir hie und bis geschwind,
so will ich ouch nit lenger beliben,
sunder kurtzwil mit in triben.

Dar uff antwort Matusalem und spricht:

Fröw, die warheit ich üch verkünd
der man, der aller menschen sünd
hin nimpt und spricht, er sye gott,
wil mit im essen an allen spott.
der selb ist nit für üch ein man,
wan er nit schimpflichs triben kan,
dar umb ich üch in truwen raten wil,
ir tribent hie der fröden spil,
üch fächti den insünders an,
das ir gern sehend den selben man,
ob ir ouch guttes von im lertent
und üch von üwern sunden kertent.

(I., 4.) Mit dissem gat Matusalem enweg und stost Magdalena das spil von ir und sicẓt also erschrockenlich stil, als ob sy ir fürcht. und stat aber Simon uff und gat zu dem Salvator und spricht:

Herr, das mal ist gantz bereit,
kum, nim das von mir an leit,
wan dir zu eren ist es geschehen,
das darf ich uff min trüwe jehen.

(I., 5.) Nu stat der Salvator uff mit sinen jungern und mit Simon und setzt sich zu tisch. und koment zu dissem mal all pharisei und so sy also sicẓent, stost Maria Magdalena daẓ spil frävenlich von ir und wust uff und spricht:

Tünd dannen alle fröd und spil,
die welt mir gantz erleiden wil.
gand hin ir jüngling bald von mir,
nach dem propheten stat min begir.
das darf ich reden by miner trüw,
in mir ist ietz ein grosse rüw.
mag er den menschen ir sünd vergeben,
so wil ich nit lenger der welte leben
und suchen den brunnen aller gnad,
ob ich kem uff den rechten pfad
und miner krankhait möcht genessen,
wan ich bin lang ein sünderin gewessen.
möcht ich dann hie uff disser erden
zu einer säligen rüwerin werden,
so wer es ein kleini sach getan
der welte fröd und wollust lan.
woluff ir megt und gand mit mir,
aromata wellent koufen wir,
damit ich in geeren mag.
min grosse sünd ich trüwlich klag.

Nu stat Yesse uff mit sinen gesellen und gat hin weg. demnach stat Maria Magdalena uff und gat mit iren junckfrowen zu der appenteck, und so sy der appentecker ersicht, spricht er zu ir:

Fröw Magdalen, was bietent ir,
das ir so trurig koment zu mir?
ir sind nit frölich als ander zit,
was üch doch an dem hertzen lit,
sagend mir das durch uwer er,
ich gib üch dar zu rat und ler,
ob ich üch anders gehelfen mag.
in trüwen ich das tün und sag.

Daruff antwurt Magdalena dem appentecker und spricht:

Mir ist verzög uff disser stund
ein artzat, der macht all siechen gesund,
den will ich suchen an argen list,
wan mir hie zu gevallen ist
vil kranckhait, we und grose not,
das mich villicht bald neme der tot,
kem ich mir selbs zehilfe nit.
dar umb so ist zu dir min bit,
das du mir gebest zedisser stund
der kostlichsten salben hie ain pfund,
da mit wil ich den artzat eren
und fürderlich da mit zu im keren.

Uff das antwurt der appentecker Magdalenen und spricht:

Fröw, mir ist üwer kranckheit leit,
das sy uch hie in truwen geseit.
ich frow mich ouch von gantzem hertzen,
das ir von üwerm we und schmertzen
von einem artzat uff disser erden
gentzlich mögent entbunden werden.
und wil üch geben kostlich salben,
man findt die nit besser allenthalben
in tütschem oder in wälschem land,
vier pfund drü hundert guldin gestand.
ob ir die salben haben wend,
so gib ich üch si vast behend.
es ist dar in vil balsams gut,
der sterckt dem artzat sinen mut.

Dar uff antwurt Maria Magdalena und wirft da mit das gelt und spricht zu im:

Ja ich wil die salbe han
und da nit under wegen lan.
gib mir ein pfund und se das gelt,
wie ich das vor hin han bestelt,
wan ich mag lenger nit hie sin,
ee das der artzat var da hin.

Nu tut der appentecker salb ira in die büchsen, büt ir die und spricht:

Nu send, das üwer gott müss pflegen,
sid das ir üch des hand verwegen,
so hand ir hie ein völligs pfund.
das sy üch in der warhait kund,
ein tropf schmeckt durch ein gantzes hus.
hiemit sy üwer truren uss.

(I., 6.) Hie mit kert sich Maria Magdalena von dem appentecker und gat allein mit der salb in Symons hus und setzt sich hinder den Salvator, weint im uber sine füss, trucknet die mit dem har, küst die und salbet die uff der büchsen. So daẓ Simon ersicht, tut er in im selbs salczam und spricht, als ob er mit im selber rette:

Wäre diser ein rechter prophet,
als man von im saget het,
so wüste er billich zu disser frist,
das dise frow eine sünderin ist,
die im sin füsse rüret an.
sy hat fast vil der sünd getan.

Uff söllichs winckt der Salvator Simon und spricht zu im:

Simon, gang bald har zu mir,
wan ich han etwas zereden mit dir.

Simon gat hie mit gegen dem Salvator und spricht:

So sag ou lieber meister min,
es sol ou alles übel sin.

Dar uff antwurt aber der Salvator und fraget Simon und spricht:

Es warent zwen schuldig einem man,
der inen dan hat früntlich getan,

einer fünfzig pfennig gut,
der was betrüpt in sinem mut,
der ander fünf hundert des glich.
nun warent sy beide nit so rich,
das sy den heren zebezalen hatten,
wan das sy beide für in tratten
und batten in nach langem verdencken,
daz er inen wölt die pfening schencken.
der selbig sach ir armut an,
schanckt inen das und liesz sy gan.
nu sag an Simon mit wisem rat,
welher aller meist zedancken hat,
oder welher het me liebe ze im?
das selb ich gern von dir vernim.

Uff die frag antwurt Simon dem Salvator und spricht:

So red ich her an allen hasz,
das der, so aller meist schuldig was
und dem er ouch den merteil schanckt,
zu im solt haben den gröszten danck.

Dar uff antwurt der Salvator Simoni und zögt mit einem finger uff Maria Magdalena und spricht zu im:

Du hast ein rechti urteil geben.
Simon, geschow dise frowen eben,
mit fröden bin ich in her gangen,
do hastu mich vast wol enpfangen
und doch mine füsz geweschen nit.
ich han geeret hie din bit.
disse hat aber mit ihren trehen
min füsz geweschen, das hastu gesehen,
mit irem har getrucknet schon.
du hast den kusz under wegen gelon,
aber disse, nim eben war,
darumb, das ich bin komen her,
hat küst min füsz an underlosz,
die si mit iren trächen begosz.
min hopt hastu nit gesalbet mir,
diese hett aber mit grosser begir
mine füsz gesalbet wol.
in der warheit ich dir sagen sol,
ir werdent vil sünd ab gelan,
wan sy hat vast vil lieb gehan.

Disser red nach facht ein Jud an, heist Osyas und spricht:

Wer ist disser, des zürnent nit,
der den luten ir sünd vergit?
oder wannen tut er sich nennen,
da mit wir Juden in erkennen?

Dar uff antwurt Nicodemus und spricht:

Ich sag üch das zu disser frist,
er tut sich nennen Jhesus Crist,
gottes sun von himelrich,
dar umb verstand gar eben mich.

Uff das kert sich Osyas zu den jungern und spricht:

Sol üwer maister sin ein prophet,
als das geschrey hie über in get,
war umb yszet er den so offenbar
mit offenen sündern unter diser schar?
junger, das sagent uns Juden hie.
sin glich han ich gesechen nie.

Dise Red gehört der Salvator und spricht zu den Juden:

Ich wil üch tun die warheit kund,
welher mensch hie ist gesund,
der darf keins artzat zu sinem leib,
ich tun das usz barmhertzikeit
und bin nit komen zeberüfen die gerechten
sunder die sünder mit irem geschlechte.

Hie mit stat der Salvator uff und kert sich gegen Maria Magdalenen und stat also still, den so knüwt sy nider uff ir knüw mit uff gehepten henden und spricht:

O her, erbarm dich über mich
nach diner erbermd, das bit ich dich,
und nach diner grosen barmhertzikeit,
dilk ab min grosse sünd und leid,
erlösch in mir min sundigs hertz,
verlich mir rüwen pin und schmertz,
damit ich büssen mög min sund,
mach mich hin für einer diner frund,
wäsch mich von miner sund,
schlüsz mir uff diner gnaden tür,
wan ich erkenn min sünd in trüwen.
verlich mich her ein rechten rüwen
und gib mir zit nach miner klag,
das ich min sünde büssen mag,
wan ich han vast vil übels getan
und wenig bösz under wegen gelan.
die siben todsünd han ich volbracht
und wenig an gottes lieb gedacht,
das vergib mir her durch din gnad
und wisz mich uff den rechten pfad,
da mit ich min sünd mög ablegen.
ach lieber her, lausz dich bewegen
min jungen tag und verlornen zit,
wan all erbermd an dir lit,
und gloub ouch stät an argen list,
das du gewarer got hie bist.
bis mir gnädig nach miner begir,
so wil ich ewigklich dienen dir.

Der Salvator heist Maria Magdalenen uff stand und spricht:

Stand uff, dir sind vil sünd vergeben,
gang hin und für ein seligs leben,
din gloub hat dich hie selig gemacht.
gang, hab diner schwöster acht,
bis by ir und halt dich schon,
so wirstu besitzen des himmels tron.

(I., 7.) Nu stat Maria Magdalena uff und gat zu Lasarus und Martha. so sy Martha ersicht, spricht sy zu ir:

O schwöster, wen hett din hoffart ein end,
das du bedechtist din grosz ellend,
dar inn du lange zitt bist gewessen,
wie wiltu von dinen sünden genessen?
das sag liebste schwöster min,
lasz din üppiges leben sin.

Dar uff antwurt Maria Magdalena Martha und spricht:

Martha, min liebste schwester,
ich sag dir in der warheit, gester
han ich von allen sünden gelan,
ein seligs leben nam ich an,
wan mir sind all min sund vergeben.
dar umb will ich min junges leben
in gottes willen ewigklich schlissen.
der tüffel sol mich nit me beschissen,
dar umb vergib mir hie an spot,
das bit ich dich den ewigen gott.

Uff das antwurt Lasarus Marie und spricht:

Magdalena, du hast erzürnet mich,
das du so lange zit üppenklich
gelept hast in laster und schand,
als daz erhilt im ganzen land.
und wär min bit an allen spot,
das du im dientest dem ewigen got,
von dem du hast din sel und lib.
wie kanstu sin so ein üppig wib?
lauß dar von, das ist min bit,
ich wil dir anders vergeben nit.

Dar uff antwurt Maria Magdalena irem bruder und spricht:

Lasare, hertzlieber bruder min,
ich wil dir stetz gehorsam sin
und leben in gottes willen und gebot,
das sag ich dir an allen spot:
wan got hat mir in minem leib
erzögt groß barmhetzikeit
und mich von sünden gemacht gesunt.
vergib mir ouch zu disser stund
Lasare, min aller liebster brudir,
wan ich bin dar umb komen zu dir.

Lasarus nimpt sy by der hand und zucht sy zu im und spricht:

Bistu rein von dinen sünden
so kum her zu mir liebste fründen,
von hertzen han ich des begert,
du bist hie diner bit gewert.
küm her in den garten din
hertzallerliebste schwöster min,
lass uns mit ein ander schertzen,
du liebest mir von gantzem hertzen.
hastu den dich versünt mit gott,
so will ich leben in dim gebott.

Zweiter Tag.

(Nach der dritten Verläugnung Petri's.)

(III., 6.) So nu Petrus einweg kümpt, so gat Cayphas und all Pharisey in tempel und tribent die Juden vil gespötz und verspüwens mit dem Salvator. In dissem kumpt Judas geschlichen und geschöwt den Salvator und tut, als ob er erschreck, und louft in tempel und wirft das gelt wider von im und spricht:

Jr heren, send wider üwer gelt!
wan ich han sicherlich gefelt,
ich han verraten daz gerecht blut,
das lit mir schwär in minem mut,
ich han vast übel dar an getan.
het ichs under wegen gelan,
daz kem mir armen Judas wol.
ich weis nit, wie ich mich halten sol.

Nu kümpt Beltzebock der tüffel mit ein strick loufen und gat umb Judas schwencken. den facht Urias an und spricht zu Judas:

Judas, du solt din gelt behan,
uns gat die sach hie nüt me an;
ist dinem mister unrecht geschehen,
das selb soltu entpfinden und sehen.
dis gelt ist vermaßget, wir wend sin nüt,
du hastz genomen für din büt,
es zimpt sich nit ze legen zu anderm gut,
sid das es ist geben umb das blut.

Hie sol Judas böum oder ein leiter zu gerüst sin und ein seil dar von bitz in die hell gespannen, mit schiben wol versorgt 2c. und uff disse red erschrickt Judas vast übel, und gat der tüffel vor im die leiter uff und zögt im allweg den strick und gat im Judas nach uff und spricht mit kläglicher stimm:

O ir menschen, vernänd min clag,
die ich uff dissen hüttigen tag
vor aller welt clagen müß.
o we der schweren herten büß,
die ich müss liden mit pin und leid,
das tut min grosse bosheit,
die ich an got begangen han,
das ich verriet den säligen man.
owe der herten ellenden fart,
da ich zu einem verräter wart.
owe das ich ye ward geborn,
des müss ich ewenklich sin verlorn.
der git hat mich dar hinder bracht,
hoffart han ich nach gedacht,
unlutter bin ich dick gesin,
füllery was ouch der wille min,
nid und hass hat ich im hertzen,
durch zorn so leid ich grossen schmertzen,
träg waz ich an gotz gebot,
dar umb wirt ich der welte spot.
die siben todsünd hand mich verfürt,
als man das alles an mir spürt.
owe des tags und ouch der stund,
da mir daz gelt von erst ward kund,
owe das ich umb zitlich gut
verratten han das unschuldig blut,
owe not ob aller not,
das ich verkouft han in den tod
Jhesum den trüwen heren min,
ich müss dar umb des tüffels sin.
owe owe der grossen schand,

wo man das seit in allem land,
das einer sin heren verratten sol,
es stat keim christenmenschen wol.
kum tüffel mit dinem helschen gewalt,
nim mich von disem iamer bald,
nu bin ich doch böser den ander dieb,
daz mir zitlich gut so lieb
und lieber was den sel und lib.
verflucht syend die brüst und wib,
die ich uff erden gesogen han.
o meister du gerechter man,
verflücht muss vater und muter sin.
owe des gerechten heren min,
o Jhesus meister min und her,
het ich gevolget diner ler,
so wer es dar zu kommen nit.
nu hilft kein zittlich gutt noch bit.
unsäliger tag, da ich ward geborn,
ich bin umb zitlich gut verlorn.
o zitlich gut, wie hast betrogen
das ich min heren han verlogen
und verraten mit dem kuss.
küm tüffel, min clappern ist umb suss,
ich wil mich selb ze tod erhencken
und dir hie lib und selé schencken.
kum bald, hilf mir der marter ab,
sid ich so übel gesündet hab,
wann hie ist kein erlösung me.
zitlich gut du tust mir we.

(III., 7.) Uff dissen spruch leit Belzebock dem Judas den strick an und versorgt in wohl am haggen, und seczt sich denn hinder in uff ein bengel und spricht:

Judas lieber geselle min,
dir ist bereitet die helsche pin
by Lucifer der helle fürsten und heren.
wir wend dich din geltli zellen leren,
kum, du bist mir ein lieber sun,
ich wil nach dinem begeren tun
und dich zu einem gesellen han.
wolhar wir wend mit ein andren dran.

Judas sol ein schwartzen vogel und etwas tärmen vor im busen han, den sol im Belczebug uff risten, daz es ußher vall, denn farent sy beyd zu der hell und louft Fäderwisch under dem seil zur hell und spricht:

Ir tüffel, tün uff der helle tor,
gottes verräter Judas ist dar vor.
der Jhesum sin heren hat verraten.
wir hand ein guten smutzigen braten,
sel und lieb ist unser eigen.
er muß ietz tantzen unsern reigen,
wann er hat sich an uns ergeben,
di wil er dennocht waz in leben.
Lucifer lieber here min,
enpfach Judas den diener din.

Nu louft Lucifer her für uß und nimpt Judas ab dem seil und spricht da mit:

Judas du solt nit lenger hangen,
ich hat nach dir ein groß verlangen,
bis das du zu mir kommen bist;
ietz fröw ich mich zu disser frist.
kum dir ist ein bad bereit,
dar in du badist in ewikeit
mit schwebel, bech und heissen für,
din falsch verkoufen wird dir zetür.
ir werdent mir bald me zeteil,
den umb zittlich gut ist veil
ir sel und lib, das sag ich dir.
Judas kum, du must mit mir.

(Die Ritter, welche das Grab bewachen sollen, haben ihren Lohn empfangen und treten nun ihre Nachtwache an.)

Ir stoltzen ritter wol gemut,
wir haben enpfangen grosses gut,
nu volgen miner lere,
des selben haben wir ere,
land uns zu dem grab gan,
Jhesus der wirt sunst uff erstan.

(VII., 3.) Nu gand sy zu dem grab, und under dem weg facht Samson an und spricht:

Hörent lieben gesellen min,
land uns in guten sorgen sin.
vermessen hat sich der öde man,
er well am dritten tag erstan,
dar umb so land uns ylen dar,
ich trüw, es wärde nimer war.

Und in dissem koment sy zu dem grab. da springent sy frölich hin und facht Johel an und spricht:

Ir gesellen, tu jegklicher ein guten sprung
so tund wir den ein guten trunck
welschen win uss miner fleschen,
unser geltly wend wir hie verweschen.

Nu springent sy zering umb mit juchtsen, und trincken den alle samen, den facht Samuel an und spricht:

Ir gesellen, land uns pflegen witzen,
wir wend hie zu dem grabe sitzen
und lugen was wir zu schaffen hand,
daz wir nit werden zespot und zeschand,
und daz wir uns hie nit verschlaffen
man wurd uns anders übel straffen.

(VII., 4.) Nu legend sy sich all vier zu den vier orten des grabs, und mit hin so entschlaffent sy. Und in dissem sol ein tonnerklapf mit büchsen gemacht werden, und in dem stost der Salvator das grab uff und stat uffrecht mit einem fuß uff her ze stigen, und den kumpt der ander engel und bringt ein guldin kron und ein wiß venly mit eim roten crütz, und spricht zu dem Salvator:

Herre, du solt nemen disse kron
und den künigsstab so schon,
daz dir din vater hat gesant
vom himel uff das ierdisch lant.

Surrexit pastor bonus, qui posuit animam suam.

Und nach dem sacht der Salvator an still stande und spricht:

Ich han geschlaffen und bin erstanden,
das wirt verkundet in allen landen.
min vater hat enpfangen mich,
daz sönd ir wissen sicherlich.
grosse marter han ich erliten
und dem tüffel sine band zesniten.

Nu gand der Salvator und die engel zu der helle und sachent die engel dar vor an zesingen bis nachgeschriben gesang:

Tollite portas principes vestras et portas aeternales et introibit.

Und uff das stost der Salvator mit dem fuß an die hell und spricht mit luter stim:

Ir fürsten der helle, tund uff die tor,
der küng der eren ist dar vor.

Die hell sol nit uff gan, und den machent die tüffel ein wild gesert in der hell, dar nach sacht Lucifer an und spricht:

Welher ist der küng der eren?
wir wissend hie von keinem heren.

Salvator antwurt und spricht:

Nu strit der gewaltig got und her,
daz selbig ist der küng der er.

Und uff daz sachend aber an die engel zesingen das vorgeschriben: Tollite portas etc. und den stost aber mit eim fuß der Salvator an der helle tor und spricht da mit:

Ir fürsten der helle tund uff die tor,
der küng der eren ist dar vor.

Nu machend aber die tüffel ein wild gesert und sacht Lucifer an und spricht:

Wer ist dieser küng der eren?
wir wissent hie von keinem heren.

Salvator antwurt dar uff und spricht:

Nu strit der gewaltig got und her,
dasselbig ist der küng der er.

Und uff das sachent aber an die engel zesingen: Tollite Portas etc. und dem nach stost der Salvator an die hell und spricht:

Ir fürsten der hell, tund uff die tor!
der küng der eren ist dar vor.

(VII., 5.) Und so die hell uff gat machend die tüffel ein wild geschrey und nimpt der Salvator ein ketten und bindet Lucifer, und die wil sy also brülend, den sachend die engel an zesingen bis nach geschriben gesang:

Venite benedicti patris mei in regnum coelorum, quod paratum est vobis.

Uff das sacht der Salvator an und spricht:

Kumend ir alten hie mit mir,
wan hüt so sind erlöset ir
durch min bitter liden und sterben:
ir söllend nu behalten werden,
die prophecien sind erfüllet recht,
ich han erlöset alles geschlecht.

Und uff dissen spruch sachent die altvätter in der hell an zesingen bis nach geschriben gesang:

Advenisti desiderabilis,
quem exspectabamus in tenebris,
ut educeres hac nocte vinculatos de claustris.

Und dar uff nimpt der Salvator Adam by der hand und gand im die andern all nach bis her uff für das volck, da mit das iederman gesehen mög und hören. doch sönd die altvätter nackent oder in wissen hembern har uff und vil kleiner kinder gantz nackent vor inen mit uff gehepten henden, des glich die alten usheren gan, und den knuwend sy all für usher den Salvator.

(Nach der Erlösung der Altväter):

(VIII., 1.) Und hie mit gat der Salvator enweg, des glich die alten ouch und gand die engel zu dem himelrich, und dannen kümpt der erst engel zu Marien und spricht:

Maria, lauß din truren sin,
wann Jhesus din sün der here min
ist erstanden von dem tod,
dar umb leg hin din clag und not,
du wirst in sehen in kurtzen stunden,
er hat die altvätter all entbunden.

Und denn sachent die engel an zesingen:

Regina coeli laetare, alleluja.
quia, quem meruisti portare, alleluja.
resurrexit sicut dixit, alleluja.
ora pro nobis Deum, alleluja.

Und in demselben kumpt der Salvator zu Maria und spricht:

Muter, du solt glouben mir,
ich bin erstanden und noch by dir.
von dir scheid ich mich niemer me,
leg hin din clag und alles we.

(VIII., 2.) Dem nach neygend sy beyde ein ander mit den höptern, den gat der Salvator etwa hin mit dennen englen; und in dissem so erwacht Josue, der erst ritter, by dem grab und lugt umb sich und wüst da mit uff, und stost Samson mit einem fuß und spricht:

Eya was wunders ist hie vorhanden,
gelt der verräther sy erstanden?
ir hand all nümme schlaffen wellen,
du und dine beid gesellen,
wir müssent komen umb unser leben.
was wend wir Pilato zeantwurt geben?

ich wil das nit allein han getan,
und soltend wir einander zetod schlan.

Samson wüst uff und spricht zornenklich:

Was sol ich dir hie geben zebus,
das du mich stossest mit dem fuß?
ich mein, du lostist gern streich.
sol ich dir machen din hut weich?
was wiltu mir gewünnen an,
war umb hastu in hie lassen erstan?
es müss dir werden hie vergolten,
daz du mich hast so übel gescholten,
min kolben wil ich ie nit sparen
sunder den rechten grund erfaren.

Nu wüscht Samuel uff und stost Johel den vierden mit dem fuß und spricht:

Was lebens machend ir by dem grab?
ich bin so übel erschrocken drab,
Jhesus hie erstanden ist,
das hör ich wol zu disser frist.
des schimpfs mag ich nit wol gelachen,
daz sind sälczen mer und sachen,
ir beyd hand disse sachen getan,
wir wend ein ander übel schlan.
stand uff, du bist ein fuler wicht,
hörstu dis groß geschrey nicht?
du häst verschlaffen by hocher sunnen,
der bößwicht ist von uns allen entrunnen.

Von dissem stoß und leben wüscht Johel uff und spricht:

Waffen, iemer waffen!
wie han ich so lang geschlaffen!
o ir falschen öden man,
sond ir mich hie verschlaffen lan?
ir hand die sach uff mich erdacht
und hetten mich gern in unglück bracht,
daz mag ich üch nit über sehen.
was mir ioch sol dar umb geschehen,
ich wil üch gen den rechten lon,
daz ir mir hand die bosheit geton.
wolumb ir bößwicht, werend üch,
ich will ee sterben, öb ich flüch.

(VIII., 3.) Nu wüschend die ritter über ein ander und schlachend ein ander. dar nach sachend die dry Maria an zesingen dis nachgeschriben:

Heu heu quantus est noster dolor.

Maria Magdalena stat uff und spricht zu den andren:

Jr lieben schwöstern gand mit mir
zu Cristus grab, das ist min begir,
land uns sehen wie es nun
stand um des waren gottes sun,
der uns rat und ler hat geben.
den söllen wir weinen nach sinem leben,
aller min trost ist mir benomen,
war ist min lieber herre komen?
wir wend lugen allenthalben,
das wir koufend kostlich salben.

Nu stand sy all dry uff und gand zum appentecker und uff dem Weg singend sy dis nach geschriben gesang:

Piissima sunt desideria,
quibus mentem illustrat gratia,
pii monent amoris studia
sepulturae Christi memoriâ.

Hie mit komend sy zu dem appentecker, der facht den an und spricht:

Jr lieben frowen sagent mir
uwern sinn und uwer begir
und waz ir suchind so frü vor tag,
ob ich üch zuhilfe komen mag.

Uff das stand die Marien still und singend dis nach geschriben gesang:

Aromata pretiosa quaerimus,
corpus Christi ungere venimus:
holocausta sunt odorifera
caritatis ex fide opera.

Maria Salome facht dar nach an und spricht:

Costlich salben suchend wir
Jhesum zesalben nach unser begir,
den die Juden hand ertöt,
wir sind des komen in jamer und nöt.

Der appentecker antwurt und spricht:

Jr schwöstern stan ein wenig stil,
ich han sy köstlich, wie man wil
und bring üch, das ir schmeckend dran,
gefalz üch nüt, so land sy stan.

Nu bringt er ein büchsen, dar an sy smeckind, den facht Maria Jacobi an und spricht zu im:

Sag uns lieber krämer min,
was costend wol disse drü büchselin?

Antwurt der appentecker und spricht:

So tun ich üch die warheit kundt,
jeglichs kostet zehen pfund,
es ist dar inn meng balsams tropf,
ich han üch es geleit an ein knopf.

Nu git Maria Jacobi dem appentecker daz gelt und spricht:

Se hin das gelt, wir müssens han,
wir wend die salb nit hinder uns lan,
da mit wir salben unsern heren,
got allein geschicht das zeeren.

(VIII. 4.) Nu nimpt iegkliche ein büchsen und gand gegen dem grab. dar by sond die engel sin, und uff dem weg sachend sy an zu singen die zwen ersten vers in dem ympno

Jhesu nostra redemptio
amor et desiderium.

Und gand da mit zering umb daz grab und den keren sy sich dar von und Maria Magdalena spricht:

Eya das ieman so selig wär,
der uns ringerte unser swär
und hülf uns heben hie her ab
den grossen stein von dissem grab.

In dissem tund die engel das grab uff, und stat der dritt engel dar in, und den kerent sich die Marien dar gegen und lugen dar in, und facht Maria Salome an und spricht:

War bistu komen süsser Crist?
ich wolt dich salben an argen list.
was wunders gat uns hie zehanden,
ich mein, ir schwöstern, er sy erstanden.

Uff das stand die frowen still und fachent die engel an zesingen bis nachgeschriben:

Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes?

Und dar nach facht der dritt engel an und spricht zu inen:

Erschreckent nit, ir lieben frowen,
ich weiß wol, was ir süchent und schowen,
von Nazarenum Jhesum Crist,
für war der selb erstanden ist.

oder suchend ir den selben man?
ir sond von üwerm weinen lan.

Dar nach singent die frowen bis nach geschriben:

Jhesum Nazarenum crucifixum quaerimus.

Dem nach antwurt Maria Salome und spricht:

Wir suchend Jhesum zu disser frist,
der von den Juden gemartert ist.

Dar uff sachend aber an die engel zesingen bis gesang:

Non est hic, quem qaeritis, sed cito euntes dicite discipulis ejus et Petro, quia surrexit Jhesus.

Und dem nach facht aber der engel an und spricht:

Er ist nit hie, sunder erstanden,
sagend das in allen landen,
verkündentz ouch den jungern do
und sunderlichen Petro,
daz Jhesus Crist der here min
zu Gallilea wil vor üch sin.

6) Das Osterspiel. (Hoffmanns Fundgruben 2, 296. Handschrift zu Wien.)

Hie hebet sich an das spil von der besuchunge des grabes und von der uferstendunge gotes.

(Pilatus von den Juden aufgefordert, sendet einige Ritter zur Bewachung des Grabes ab.)

Die ritter tanzen zum grabe cantando: Wir wellen zu dem grabe gan. Iudaei manent circa Pilatum. Milites cantabunt tam diu circa sepulcrum, donec videant angelos venientes. Alle 7 engel gen zum grabe singende: Sweiget, lieben gesellen! Michael habens gladium plenum..., Gabriel candelam et Raphael vexillum, und wenn sie zum grabe kommen, so heben sie das amecht an, so slet Michael die ritter und sie vallen nider unt ligen vor tot.

Michael dicit:

Stant uf, herre Jesu Christ,
Wenne du ein warer erloser bist.
Hilf den armen nu aus not und pein
Die in der helle beiten dein.

Jesus stet uf im grabe und sagt: Resurrexi.

Ich bin erstanden als ich habe gesprochen,
Daß nicht werden meine wort gebrochen,
Und wil erlosen mit kraft
Die meine hant hat geschaft.
Durch sie bin ich mensche worden
Und uf dem ertreich erstorben:
Das tat ich alles umbe das
Daß ich sunete meines vaters has.

Gabriel spricht:

Herre vater, Jesu Christ,
Wenne du das ware licht bist,
So nim das licht in die hant dein,
Daß es allen werde schein
Die da ligen gevangen
In den bittern hellenbanden.

Raphael dicit:

Herre vater, das zeichen trage
Vor uns an dem jungesten tage,
Daß du herre uber alle reich
Bist erstanden gewaltigleich,
Und nim mit dir alle die deine
Die du bringest mit dir aus der peine.

Nun singet man Silete. Jesus get weg.

Der erste ritter spricht:

Waffen, ir herren, und waffen!
Wir haben es lange geslafen.
Jesus ist uferstanden
Uns zu großen schanden.

Da die ritter lagen, so sungen die engel: Cum rex gloriae. Die selben sprechen: Bis willkommen.

Adam spricht:

Wol mich heute und immermer,
Ich hoffe meine pein solle zugen:
Ich sehe den der mir schuf sele und leip
Und gap mir Evam zu einem weip.

Eva spricht:

Ich habe gelitten groß ungemach
Davon ich den apfel brach
Und was ungehorsam
Dem gebot das von himmel kam,

Und sorge nimmermere,
Wenne ich werde erlost schiere.

So singet und spricht Jesus:

Jr teufel, tut uf eure pforten.

Tu uf, Lucifer, der hellen tor!
Der konig der eren ist davor
Und wil erlosen mit kraft
Die meine hant hat geschaft.

Lucifer:

Wer ist der konig so lobelich
Der so gar gewaltiglich
Her kommet vor meine helle,
Mich und meine gesellen
Wil gemachs zustoren?
Er wirt sich selber betoren.

Gabriel:

Er ist ein konig so lobeleich,
Kreftig und stark uber alle reich
Und herre uber alle herren:
Sein lop welle wir meren.
Er ist ein herre gewaltigleich
Uber alle trone im himmelreich
Und ein konig uber alle lant,
Von jm wert ir heute geschant.

Lucifer dicit:

Hore, herre Satanas
Der ie wieder got was!
Mich dunkt, Jesus sei herwider kommen,
Er hat sich gaukelweise angenommen,
Er vicht und sturmet sere:
Wiltu mir helfen, wir weln sich weren.

Satanas spricht:

Jo herre Lucifer, ich wil dich gerne gewern
Gar aus der massen gern
Daß ich dir wil beisten,
Solte es an mein leben gen.
Mit keulen und mit stangen
Wirt er von uns empfangen:
Wir wellen jm seinen rucken zubleuen,
Daß jn selber wirt bereuen.

Lucifer:

So rigel zu der helle tor
Und laß den gaukeler davor,

Die engel sprechen: Tut uf ir vursten der helle:

Adam dicit:

Gnade, herre Jesu Christ,
Wenn du ein warer schepfer bist.
Jch bitte dich, lieber herre,
Durch deiner marter ere,
Daß du mich nimst aus der pein,
Wenne mich schuf die hant dein.

Hie zubrechen die engel die hellentor.

Jesus spricht:

Lucifer, nu zu disen stunden
Mustu nu werden gebunden.
Jch beneme dir deine gewalt
Die da was vor mannigfalt:
Du solt den rechten nie me schaden,
Jn der helle mustu ewig baden.

Eva dicit:

Bis willkommen, liebester vater mein,
Tu uns deine gute schein!
Wo bistu gewest so lange?
Nach dir was uns gar bange
Jn disem enelende:
Nu recke uns deine hende!

Jesus singet: komt ir auserwelten

Komet, ir gebenedeiten ewigleich
Mit mir in meines vater reich
Das euch ist bereit von anegenge,
Jch wil euer ungemach nicht erlengen.

Lucifer dicit:

Awe awe awe!
Zeter und ach immerme!
Jch habe mein liebes volk verlorn,
Das ist mir leit und tut mir zorn.
Das bei tausent jar ist herkomen
Das hat er alles wider genomen.
Her Satanas, rat nu zu,
Wie wir unsern sachen tun.

Belzebub spricht:

Gehabe dich herre wol Lucifer,
Jch wil dich vorwar gewern.
Alle die er hat hingeladen
Die mogens uns nicht geschaden.
Des wil ich uns wol ergetzen:
Jch wil ziehen meine netze,
Wo ich icht boses weiß,
Das wil ich bringen also heiß
Daß du und ich snelle
Dir die helle wider völle
Mit listigen sachen,
Daß die helle mochte zubrechen.

Lucifer dicit:

Belzebub, getrauer knecht ane has,
Kanstu mich geweren das,
Lauf nach Jesu balde,
Warte, kanstu von jm icht behalden.

Satanas dicit:

Nein herre Lucifer,
Jch wil das baß enden wenn er:
Jch wil nach Jesu laufen balde
Und meine stricke ufhalden,
Und wil alles das ich kan gezucken
Und in meine krefte rucken.

Der teufel nimt eine sele und die sele schreit:

O Michael engel vil lieber,
Mich nimt der teufel zu jm wider:

Hilf mir armen selen aus diser not,
Daß dir müsse lonen got.

Der engel sleht den teufel und spricht:

Vleuch, Satanas du boser wicht,
Dein tun ist allhie nicht,
Gehe in den grunt der hellen
Zu Lucifer und andern gesellen.

Jesus get weg mit den engeln.

Satanas dicit:

Hore, herre Lucifer,
Ich lief im hinten nach ver
Jesu dem heiligen manne.
Aber ich im nicht genemen konte
Wenne eine sele,
Die schrei an den engel Michaele,
Der nam mir sie zuhant
Und vermaledeite mich in der hellen bant,
Darinne wir sullen bleiben,
Ach und we ewiglichen schreien.

Die engel gen nu in das grap und singen.

(Darauf folgt eine längere Scene zwischen den Juden und Pilatus, dem sie klagen, daß trotz der aufgestellten Wachen Christi Leichnam gestohlen worden sei. Die hartgescholtenen Ritter suchen sich vergebens gegen die ihnen gemachten heftigen Vorwürfe zu vertheidigen und gerathen zuletzt unter sich selbst in Streit. Dieser Scene folgt ein komisches Spiel zwischen dem Kaufmann, seinem Weibe und Diener und einem Arzte. Die traurenden Frauen kommen an das Grab, finden dasselbe leer und vernehmen aus dem Munde der Engel die Auferstehung des Herrn. Christus in Gestalt eines Gärtners begegnet der Maria Magdalena.)

Jesus spricht:

Vrau, was suchestu
In disem garten also vru?
Ist das guter vrauen recht
Daß sie alhie umblaufen als die knecht
Also vru in disem garten
Recht als sie des krautes warten?
Ich sage dir, werden dein die diener gewar,
Sie strafen dich, ich sage dirs zwar.
Jedoch weibesnam, sage mir,
Wen suchestu oder was wirret dir?

Maria spricht:

Eia mein lieber gertenere
Durch aller vrauen ere,
Köntest du mich geweisen dar
Da ich meines herren würde gewar?
Ich gebe mich in der juden haß,
Könt ir mich berichten baß.

Der gertener dicit:

Ich kan dein ja nicht gewarten,
Ich muß graben meinen garten;
Ich bereite meinen pastarnack,
Und stopfe den in meinen sack
Und wil damite zu markte laufen
Und mir des brotes kaufen,
Daß ich ernere meinen leip
Gein dieser osterlichen zeit.
Und gang engelich von mir,
Die juden werden komen schier:
Wer weiß, wie dirs mochte betan,
Würden sie dich sichtig an.
Darumb sage ich dir ja,
Suche deinen herren anderswa.

Maria get weklagende und singet:

Mein leit sich meret, und ist leider alzugroß,
Darumb ich bin aller vreuben gar bloß.
Den lieben Jesum Christ
Ich nicht vinden mag,
Der mein vrunt ist
Und mein wonne und mein osterlicher tag.
Ir vrauen, beweinet mit mir den grimmenden tot,
Den durch unser sunde leit werlich der ware got
Am kreuze, da sein blut
Durch uns vergossen wart.
Darnach er uns erloste
Von der hellen roste.
Durch got, ir vrauen,
Helfet klagen mir mein leit.
Ich was gegangen schauen
Das grap der seligkeit.
Nu ist mir mein trost und meine vreude benomen,
Herre got, wie sol ich nu arme von jammer komen?

Maria spricht:

Ach groß jammer und wie gar breit
Betrachte wir alle sein leit!
Nu stürbe ich gerne, könte es gesein,
Wenne er hat das herze mein
Durchlaucht und errüeret,
Wenne ich was beswеret
Mit siben teufeln, das ist war,
Die trug ich leider manch jar
Offenbar und verborgen:
Ach got, hilf mir aus disen sorgen!

Maria get zu Jesu singende:

Owe herre, vil lieber Christ,
Daß ich nicht weiß wo du bist!
Owe herre, vil lieber got,
Erlöse mich aus diser not!
Warumbe leit er gedultiglich den tot!

und spricht:

Eia vil reicher got,
Hilf mir aus meiner not,
Und erbarme dich uber mich
Daß ich heute schaue dich.

Jesus spricht zu Marien:
Vrau, warumbe weinestu so sere?
Deine klage ist dir gar swere.
Umb den, den du verloren hast,
Darumb weine nicht so vast,
Und laß dein klagen sein:
Er wirt dir gar schiere enschein.

Maria spricht:
Herre vater, Jesu Christ,
Tröste mich, ob du es bist.
Bistu das, so bin ich erlost
Von allen meinen leiden groß
Und von allen meinen sorgen:
Du bist mir nur gar verborgen.

Jesus spricht:
Maria, sich an das antlitze mein,
Ich bin Jesus der meister dein,
Du suchest mich mit smerzen
Und mit gar leidigem herzen.

Maria spricht:
Herre, du hast gemacht mich,
Daß ich wol erkenne dich;
Du bist Jesus, der ware meister mein,
Nu erkenne ich die barmherzigkeit dein.

Jesus dicit:
Maria, du vil liebes weip,
Deine sele und auch dein leip
Sullen haben das ewige leben,
Das ich dir zu lone wil geben,
Und wisse daß mein heiliger leichnam,
Den ich von Marian meiner mutter nam,
Hat überwunden den tot
Und kan vorbaß geleiden keine not.

Maria kniende spricht:
Herre, vater und got,
Nu erkenne ich an allen spot,
Daß ich bin erlost vor sorgen:
Deine gotheit ist noch verborgen.

Jesus antwort:
Maria, mein erste kleit,
Ist gewest die menscheit,
Die ich von meiner mutter kam,
Da ich in die werlet kam,
Unde hatte die gemeine
Mit der naturen alleine.

Maria antwort:
Herre, vater, Jesu Christ,
Tröste mich, ob du erstanden bist.

Jesus dicit:
Maria, du solt haben gewiß,
Daß der leichnam dem andern nicht gleich ist,
Er wirt nimmer totlich:
Das soltu wissen sicherlich.

Maria:
Eia herre, herre, starker got,
Nu erlöse mich aus aller not
Sint du erstanden bist,
Als ich erkenne zu diser vrist.

Jesus spricht:
Maria rüre mich nicht an
Und laß dein klagen vorbaß stan!
Du erkennest die märe nicht,
Des bistu von mir bericht;
Daß du nu an mir bist verzait,
Das spreche ich uf meine warheit,
Darumb ist dir die ere geschehn,
Daß du mich mit den ersten hast gesehn
Hie uf disem enelende
Und nach meiner uferstende.

Maria kniende singet:
Eia herre, untodtlicher got,
Erbarme dich uber uns durch deinen tot,
Durch die bitter marter dein,
Wenne wir deine armen schefelein sein.

Jesus spricht:
Maria, vil liebe vraue mein,
Du solt dein weinen lassen sein.
Ich was tot an der menscheit:
Das sei dir vorware geseit.
Nu bin ich erstanden
Von des todes banden
Und bin rechte wol gesunt:
Das tu auch meinen jungern kunt,
Daß sie komen gein Galilea in das lant,
Da vinden sie mich zuhant.

Maria spricht:
Ich sach warlich leben den herren mein,
Er ließ mir nicht rüren die vüße sein:
Die junger müssen des gleubig sein,
Daß er uns wil vüren zu dem vater sein.

Maria singet:
Wol mir heute und immermere
Daß ich habe gesehen meinen schöpfere
An seinem lebenden leibe!
Wol mir traurigem weibe!

7) Das Spiel von den zehn Jungfrauen.

Unter allen Spielen früherer Zeit ist keines großartiger in seiner ganzen Anlage, erschütternder in seiner Wirkung auf den Zuschauer, ergreifender für den Leser, als dasjenige von den 10 Jungfrauen, welches 1322 am Abende vor dem Sonntage Misericordias zu Eisenach auf der Rolle*) aufgeführt und in dessen Folge Landgraf Friedrich der Freudige nach allzumächtiger Gemüthserschütterung erst zornig, dann

*) Ein Gebäude im Thiergarten, in der Nähe des Landgrafenhofes, des Barfüßerklosters und der St. Georgenkirche.

schwermüthig und bald darauf vom Schlage gerührt wurde. Wie gewaltig mußte alles zusammenklingen, Dichtung, Scenerie und Darstellung, um solch unerhörte und unverhoffte Wirkung hervorzurufen. Der Inhalt und namentlich der Schluß der Dichtung sind aber auch so erschütternd, ja zermalmend, daß solche Wirkung sich wohl nachfühlen läßt.

Wir geben in dem hier folgenden Auszuge den Text des Spieles nach Bechsteins Uebertragung ins Neudeutsche, da gerade bei diesem Stücke die ursprüngliche Schreibart vielen Lesern dieses Buches zu ungewöhnlich erscheinen und das Verständniß der herrlichen Dichtung zu sehr erschweren dürfte.

Christus, Maria und eine Engelschaar erscheinen singend, und nehmen auf der Oberbühne ihre bestimmten Stellen ein.

Darnach treten die zehn Jungfrauen singend von beiden Seiten der Mittelbühne auf. Die Engel posaunen.

Christus und Marie mit den Engeln einerseits, die Jungfrauen anderseits singen Stücke der Liturgie mit Beibehaltung des lateinischen Textes.

Während des Gesanges der Engel und Jungfrauen hat sich die Unterbühne mit Volk gefüllt, welches sein Erstaunen über die himmlische Erscheinung ausdrückt.

Einige Engel zum Volke gewendet, singend:

Nun schweiget liebe Leute,
Lasset euch bedeuten,
Schweigt, laßt kund euch thun
Von dem lieben Gottes Sohn
Jesus Christ! Jesus Christ!
O wie süß sein Name zu nennen ist!

Chor des Volkes singend:

Homo quidam fecit coenam magnam: et vocavit multos.*)

Christus mit erhobenen Händen singend:

Dicite invitatis ecce prandium meum paravi Venite ad nuptias dicit dominus.

Christus zu einem Engel sprechend:

Bote ich will dich senden
Hin in entleg'nes Gelände,
Zu meinen holden Freunden,
Denen sollst du das künden
Und allen meinen Holden,
Die durch mich leiden wollten
Mancherhand Herzeleid
Und sage ihnen bei meiner Wahrheit
Daß ich darum ihnen will geben
Ewigen Lohn und ewiges Leben.
Und sag' ihnen, nicht zu säumen,
Sie sollen sich bereiten
Zu einer großen Wirthschaft
Die ich durch ihre Liebe hab gemacht.
Ich will sie bei mich setzen,
Und Ungemachs ergötzen.

*) Es war ein Mann, der machte
Ein groß Mahl — und viele lud er ein.
Christ: Sagt den Geladenen:
Siehe mein Mahl ist bereitet!
Kommt zur Vermählung!
Also spricht der Herr.

Zwei Engel wandeln zu den Jungfrauen nieder singend:

„Lasset sein eure Lenden umgürtet,
Und brennende Leuchten in euren Händen!" *)

Ein Engel zu den Jungfrauen sprechend:

Nun hört ihr Lieben sonder Spott
Euch entbietet der himmlische Gott
Unser Schöpfer aus meinem Munde
Eine liebliche Kunde.
Er, der euch alle lieber hat,
Als je ein Kind seinen Eltern war,
Daß ihr alle bereit seid
Zu einer großen Hochzeit;
Es sei Tag oder Nacht,
Daß sein mit guten Werken werde gedacht.
Auch sollt ihr alle gemeine
Sein gar keusch und reine,
Und sollt auch alle für gewiß
Brennende Lampen tragen zum rechten Bekenntniß.
So will Gott, der himmlische Bräutigam.
Wenn er durch eure Liebe zu euch kam,
Wann nun er bereit euch findet,
Ach wie herrlich ihr dann überwindet,
Doch wer die Bereitschaft zu lange spart
Dem wird weher als er es je gewahrt!

Die Engel ziehen sich zurück.

Die Klugen singen, in dem die erste anstimmt:

„Wir wollen uns bessern,
Denn besser ist es
Wenn dir gesaget wird:
Tritt hier herauf!
Als daß du erniedrigt wirst
Von dem Fürsten,
Den deine Augen sahen."

*) Das zwischen den Zeichen „ " stehende, ist ursprünglich lateinischer Text.

Die erste sprechend:

Eia, nun merke unser Jegliche,
Daß wir alle seind sterbliche,
Der Tod schleicht eilend herzu,
Spät so wohl als auch fruh;
Unser keine ihm entfliehet,
Wir wissen nicht, wann er um uns sein Netze zieht,
Oder wann wir seine Angel schlingen;
Ich will uns bessern Rathschlag bringen.
Wir sind geladen alle gemeine,
Groß sowohl als kleine,
Dazu auch beide jung und alt,
Zu den Freuden mannichfalt.
Wir sollen in unserm Jugendleben
Nach einer sichern Bürgschaft streben,
Wir möchten die Hochzeit verträumen,
Wenn bis ans Alter wir säumen.
Doch findet der Bräutigam uns bereit,
So werden durch ihn wir hocherfreut
Mit der Freude, die nie ein Ende hat,
Seht, liebe Schwestern, das dünkt für uns mich der beste Rath.

Die zweite Kluge (dieser Rede in Allem beistimmend):

— — — — — — — —

Wir sollen lenken Sinn und Muth
Nach göttlichen Dingen.

— — — — — — — —

Was helfen uns unsere Schampeln*)
Bereiten wir unsere Ampeln;
Solches wird traun uns frommen,
So können wir zu der Wirthschaft kommen.

Die erste Thörigte spricht:

Liebe Schwestern folgt meinen Lehren,
Wir wollen uns an den Rath nicht kehren
Ich will einen bessern Rath uns geben,
Wir sollen noch recht lange leben.
Wir finden geschrieben also viel,
Daß Gott des Sünders Tod nicht will,
Nur daß er sich bekehre und lange lebe.
Hört, wie ich bessern Rath euch gebe:
Gottes Barmherzigkeit ist so viel,
Daß ich traun auf sie mich stützen will.
Wir wollen unsers jungen Leibes uns freun
Gott thue mit uns nach dem Willen sein.
Zur Wirthschaft kommen wir immer noch zeitig;
Laßt uns den Ball und die Spielsteine freudig
Herholen; vergessend all unser Leiden,
Laßt uns von diesen alten Betschwestern scheiden.

Die zweite Thörigte spricht:

Wir folgen gerne deinen Lehren,
Wer wollte sich noch kehren
Zum Beten und zum Fasten hin
Gleich einer alten Tempeltreterin?
Wir freuen uns noch dreißig Jahr'
Dann lassen wir scheeren unser Haar,
Und begeben uns in ein Kloster.
Ich will noch warten bis Ostern
So hab ich mich besonnen,
Dann will ich werden zur Nonnen.
Hat Gott der Herr uns sein Reich beschert,
So weiß ich, daß es uns Sanct Peter nicht wehrt.

Die Thörigten begeben sich tanzend und mit Bezeugung großer Freude an einen andern Ort.

Die dritte Kluge singt:

„Ihr werdet glücklich sein
Wenn euch die Menschen hassen!
Wenn sie von euch sich scheiden,
Wenn sie euch beschuldigen,
Und euern Namen schmähen
Als einen verworfenen —
Alles um des Menschen Sohn!"

Dann spricht sie:

Freuet euch liebe Schwester mein!
Gott duldete Ungemach und Pein
Uns zu erschaffen geruhigen Tag
Was uns immer geschah und geschehen mag
Wird uns gethan vom Frohne
Mit dem hundertfältigen Lohne.

— — — — — — — —

Nun seid froh und seid wohlgemuth,
Der milde Gott der ist so gut,
Er wird uns sonder Bedenken
Das schöne Himmelreich schenken.

Die dritte Thörigte (reuig, warnend):

„Stehet auf, daß wir wachen,
Erhebet euch von den Todten,
Und Christus wird uns erleuchten."

spricht:

Waffen her! Weh Waffen!
Ich fürchte Gottes Strafen,
Daß uns das schier möge geschehn,
Wie lange woll'n wir so müßig gehn?
Wir wissen nicht, wann der Bräutigam kommt
Leider haben wir wenig gefrommt.
Unsere Wirthschaft half uns zerstreuen,
Was kann uns Thoren erfreuen,
Die weil wir leben in Sorgen? —

Die vierte Thörigte:

Da sollten traun wir borgen
Das, davon wir selbst nicht han,
Wir sollen zu den Klugen gahn,
Und mit flehenden Sitten
Sollen wir gütlich sie bitten
Und mit höchstem Fleiß sie beschwören
Daß sie uns Thoren gewähren
Ihres Oeles ein Theil uns zu geben,
Das käme zu Nutz uns gar eben.

*) Kränzlein.

Alle ermuntern und erheben sich und wandeln zu den Klugen:

Die fünfte singt:

„O gebet uns von eurem Oele,
Weil unsere Lampen ausgetrocknet sind.“
— — — — — — — —

Die vierte Kluge singt:

„Nicht also! denn für uns und euch
Reicht es nicht hin — doch eilend geht
Hin zu den Krämern — kaufet für euch
selbst.“

spricht:

Nach eurer Bitte, Liebe wir gern thäten,
Wär es, daß wirs zur Stelle hätten.
Doch so mit euch wir theilen wollten,
Wir leichtlich uns verkürzen sollten,
— — — — — — — —
Nicht euch, nicht uns frommt halber Theil;
Geht, kauft es wo ihr's findet feil.

Die Thörigten halten einen Umgang, um Oel zu kaufen.

Die Erste singt:

„Gott, allmächtiger Vater!“

Die Zweite:

„Suchet, daß wir Oel gewinnen,
Sonder, daß wir nichts beginnen,
Und der Ruhm fließt uns von hinnen.“

Alle:

„Weh, weh! Wie groß ist unser Schmerz!“

Die erste, zu Christus gewendet, spricht:

O viel süßer milder Gott
Durch deine Marter und deinen Tod
Geruhe dich zu erbarmen
Heute über uns Armen!
Eia, liebe Schwestern, gebet Rath,
Prüfet, welche uns frommt die That.
Des Oeles wir entrathen,
Die Lampen verlöschen thaten.
O wüßten wir Oeles zu bitten
Mit Züchten und mit Sitten!
Denn leider brächt es uns klagen,
Sollten unsere Lampen wir verloschen tragen.

Die Zweite singt:

„Suchet, daß wir Oel gewinnen u. s. w.

Dann spricht sie, während die Krämer überall die Suchenden abweisen:

Ach, wer will sich über uns erbarmen,
Ueber uns so Armen!
Wer will immer Rath uns viel Armen
spenden,
Wohin soll'n wir um Oel uns wenden,
Das nun uns ist so dringend noth?
Hätten tausend Mark wir vom Golde roth
Die wollten wir gerne lan
Daß uns nur würde ein Tropfen Thran.

Engel:

Silete!

Christus zu den Klugen gewendet, singend mit den Engeln:

„Siehe — der Bräutigam kommt!
Gehet aus, entgegen ihm!“

Ein Engel spricht:

Seht hier kommt der wahre Bräutigam
Wer da will zu der Wirthschaft kommen
Dem ist noth, daß er sei bereit,
Es sei ihm lieb, es sei ihm leid.
Denn müßig harren wir seiner nicht mehr;
Es ist euch viel gesagt schon ehr
Ihr sollt bereit sein zu aller Frist
Weil es nicht Gottes Neigung ist
Daß er Jemanden thue kund
Wann der Tod kommt, oder zu welcher
Stund!

Die Klugen singen:

„Das Reich dieser Welt ist geworden
Unseres Herrn und seines Christus,
Und er wird regieren
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.“

Die Fünfte spricht:

Wir haben der Welt Ehre
Verschmäht durch die Gotteslehre.
Der Hoffart und Unwissenheit
Entsagten wir um der Ewigkeit,
Und alles was in der Welt noch ist,
Verließen wir um den Herrn Jesum Christ,
An den wir glauben
Und hangen mit unsern Augen.
Und den wir von Herzen minnen
Mit allen unsern Sinnen.

Sie wandelt ihren Gefährtinnen voran, empor zur Oberbühne.

Christus singt:

„Ich kam, meine Auserkorene!
Ich kam in meinen Garten
Meine Schwester — liebe Braut!“

spricht:

Weil ich euch habe funden
Bereit zu allen Stunden,
Darum will ich euch geben
Ewigen Lohn und ewiges Leben,
Und will euch selbst geleiten
Aus diesem Land der Leiden
Zu der ewigen Seligkeit
Die euch mein Vater hielt bereit.
Maria, liebe Mutter mein
Ich befehle dir diese Jungfräulein.
Du sollst sie bei dich selber setzen
Und all ihr's Ungemachs ergötzen.

Maria setzt den Jungfrauen Kronen auf, singend:

„Kommt zu mir, ihr alle,
Die ihr voll Mühsal

Und schwer beladen seid,
Und ich will euch erquicken!"

Doppelchor. Die Klugen:

„Heilig, heilig, heilig
Ist unser Gott, der Heerschaaren Herr!
Alle Lande sind voll seines Ruhmes!"

Die Engel:

„Preis und Ehre sei dem Vater,
Und dem Sohne und dem heiligen Geist!
Wie er war im Anfang
Und ist und sein wird
Von Ewigkeit zu Ewigkeit!"

Die fünfte Kluge spricht:

Gelobet seist du milder Christ!
Du hast uns in kurzer Frist
Wohl gelohnet unsere Arbeit
Mit der ewigen Seligkeit.
— — — — — — — —
Wohl uns heute und immerdar
Daß wir dich erkannten klar!
Denn wer bei dir, Herr, bleiben mag,
Dem scheinen tausend Jahr' ein Tag.

Christus hält sein großes Mahl.

Die Thörigten, (zum Mahle empor gewendet, flehend und reuig), singen:

„Unsere Missethaten
Und unsere Sünden
Lasten über uns,
Und unter ihrer Last erliegen wir.
Wie können wir noch leben?"

Die zweite Thörigte spricht:

Herre Vater, himmlischer Gott,
Wir bitten dich durch deinen bittern Tod
Den du littest an dem Kreuze Frone
Ach, uns arme Frauen schone!

Christus (strafend) singt:

„Wer büßend nicht die rechte Zeit gewann,
Vergebens bittend klopft an Königs Thür' er an."

spricht:

Wer seine Jugendzeit versäumet hat,
Und seine Sünden nicht gebüßet hat,
Ob er dann meines Reichs begehrt,
Der Einlaß wird ihm nie gewährt!

Die dritte Thörigte singt: —

„Herr! Herr! O thu' uns auf!"

spricht:

Thu' auf Herr deiner Gnade Thor!
Die gnadenlosen Frauen sind davor,
Und bitten dich, viellieber Herre
Daß ihnen deine Gnade wieder kehre.

Christus singt:

„Amen, Amen, ich sage euch,
Euch kenn' ich nicht!"

spricht:

Ich weiß nicht wer ihr seid,
Da ihr zu keiner Zeit
Mich selber habt gekannt,
Noch andern Armen Gutes zugewandt.
Darum bleibt euch nun unverdrossen
Das schöne Himmelreich verschlossen.

Die vierte Thörigte:

Da uns nun Gott selber Trost versagt,
So bitten wir Maria die milde Magd,
Und die Mutter aller Barmherzigkeit,
Daß sie sich erbarme über unser großes Herzeleid,
Und bitte ihr trautes Kind für uns Arme,
Daß es sich über uns erbarme.

Alle Thörigten werfen sich zur Erde und singen dahingestreckt:

„Jungfrau, Mutter, nimm zu Herzen
Unsre Pein und unsre Schmerzen!"

Die vierte spricht:

Wir bitten dich Maria Mutter und Magd
Die du dein Erbarmen niemand noch versagt,
Daß du bittest den milden Gott
Gar liebereich durch seinen Tod,
Den er an dem Kreuze starb,
Durch den er allen Menschen Seligkeit erwarb,
Daß er seinen Zorn und seinen Unmuth von uns kehre,
Durch sich selber und durch aller Jungfrauen Ehre!

Die fünfte Thörigte singt:

„Erhöre, o Herr, meine Stimme,
Mit der ich zu dir rufe!
Erbarme dich und erhöre mich!"

Maria, spricht:

Hättet ihr nur mir oder meinem Kinde eine Liebe je gethan
Solches müßte euch nun wohl zu Statten stahn, —
Aber solches mangelt, darum hab' ich Bangen
Unser beider Bitten dürften nicht verfangen.
Doch will ich's versuchen bei meinem lieben Kinde
Ob ich irgend eine Gnade bei ihm finde.

Maria mit gebeugten Knieen singt:

„Herr erbarme dich, erbarmedich!
Erbarme dich deines Volkes,
Das deinen Namen trägt!"

spricht:

Eia lieber Sohn mein,
Gedenke heute an die arme Mutter dein,
Und an die mannichfaltige Noth
Die ich litt durch deinen bittern Tod.
Herre Sohn, da ich dein genas
Da hatte ich weder Haus noch Palas

Und aller Armuth Pein
Litt ich um die Güte dein.
Ich hatte mit dir Mühe, das ist wahr,
Mehr denn dreiunddreißig Jahr'.
Sieh liebes Kind, das lohne nun mir
Und erbarme dich über diese Armen hier!

Christus zu Maria, singt:

„Himmel und Erde werden vergehen,
Aber mein Wort bleibet in Ewigkeit!"

spricht:

Mutter, gedenke an das Wort
Das sich findet geschrieben dort;
Himmel und Erde sollen eh vergehn,
Eh' meine Wort' in Brüchen sollten stehn
Und alles himmlische Heer darnach
Einen Sünder zu retten nicht vermag.

Der Höllenrachen in der Unterbühne öffnet sich, man erblickt Schaaren von Teufeln und Verdammten, zwei Teufel, Lucifer und Belzebug kommen hervor.

Lucifer zu Christus:

Herre du gelobtest mir
Rechter Richter zu sein allhier;
Nun laß diese verfluchte Schaar
Ohne Urtheil zur Hölle fahren!

Christus:

Recht Gerichte soll geschehn!
Die Verfluchten sollen von mir gehn.
In die tiefe Hölle
Wo sie sollen werden der Teufel Geselle!

Belzebug spricht:

Jesus spricht gut in unser'm Spiel
Die Kette ich uns herholen will,
Es sei dann Weib oder Mann
Wen wir gefangen daran
Mit dem wollen wir eilen
Besensweiß ihn führen hundert Meilen!

Der zweite Teufel Lucifer:

Herr Gott viel Lieber
Sei ein rechter Richter!
Du sollst auch vernehmen meine Mär,
Ich Lucifer und all' mein Heer
Wir klagen dir, daß durch unsern Rath
Jede Sünderin sich versäumet hat.
Von ihnen so leiden wir mehr der Pein,
Als Wassertropfen das Meer schließt ein.
Das hätten wir alles nicht gethan
Hätten sie von den Sünden gelan.
Drob sind sie verflucht unbedingt.
Schwefel, Pech und aller Pein
Sollen sie mit uns immer theilhaftig sein.

Christus:

Nun will ich rechter Richter sein,
Nun rede böser Teufel mein,
Nun sag' an, verfluchter Geist
Warum hast du allermeist
Diese Jungfraun so zu Sünden gebracht,
Daß ihrer nimmer wird gedacht?

Lucifer:

Herr, das habe ich darum gethan,
Weil ich ihnen nicht vergönnen kann
Meines Himmelreiches Stätte der Ehre,
Deren ich leider auf immer entbehre.
Herr, Herr, Schöpfer,
Nun richte recht über diese Sünder!

Christus:

Recht Gericht, das soll geschehn!
Die Verfluchten müssen von mir gehn.
In die tiefe Hölle
Und werden der Teufel Geselle!

Alle Teufel schreiend:

Wirf sie her zu uns! Schnelle! Schnelle!

Maria mit Kniebeugen spricht zu Christus:

Eia liebes Kind mein,
Ich bin ja doch die Mutter dein,
Und gedenke an das Ungemach,
Das mir durch deine Marter geschah,
Da ein Schwert durch meine Seele ging,
Alle Pein, die ich durch dich empfing,
Die lohne mir mit diesen Armen,
O laß dich über sie erbarmen!
Du bist ihr Vater, sie sind deine Kind'
Eia, denke wie schwer sie dir worden sind,
Durch so manche Last, und durch welcherlei That
Der Sünder dich erzürnet hat,
Lebend in seiner Sünden Haft,
O du viel liebe Gotteskraft.
Trauter Sohn, du viel Guter
Erhöre nun deine Mutter!
Wenn ich jemals liebend um dich litte,
So gewähre mir diese eine Bitte,
Und laß diese jämmerliche Schaar
Sonder Urtheil zu deiner Hochzeit dar.

Christus sanft zu Maria:

Schweiget liebe Frau Mutter mein!
Diese Rede von euch, die kann nicht sein;
So lange auf Erden jene lebten,
Sie nie gute Werke zu häufen strebten.
Gerecht war ihnen alle Bosheit,
Drum versag ich ihnen Barmherzigkeit.
Weil sie auf Erden mich nicht suchten,
Uebergebe ich sie den Verfluchten.
Ihre späte Reue frommt ihnen nicht,
Gerecht muß sein nun mein Gericht.
Geht ihr Verfluchten an Seele und am Leibe
Von mir hinweg ich euch fürder treibe.
Geht in das Feuer, das bereitet ist,
Den Teufeln und allen ihrem Genist!
Arme Sünderin, weiche von mir,
Trost und Gnade versage ich dir.
Wende dich ab von den Augen mein,
Mein Antlitz strahlt dir nimmer Schein!

Scheide von meinem Reiche,
Das du Elenden gleiche
Mit deinen Sünden verloren hast,
Trage mit dir deiner Sünden Last.
Geh hinweg von mir! Schrei ach und weh!
Dein wird Rath und Trost nun und nimmermeh!

Belzebug hat die Kette gebracht, beide Teufel steigen mit derselben auf die Mittelbühne und umschlingen die Thörigten damit, indem sie dieselben vom Boden empor reißen.

Die erste Thörigte singend:

„Abfällt die Krone
Von unsern Häuptern.
O wehe, weh uns,
Weil wir gesündiget haben!"

Alle Thörigten reißen sich die Kranzzierden vom Haupt, lassen dieselben am Haare niederhangen, und schlagen sich die Brüste.

Die erste Thörigte spricht:

Ach der jämmerlichen Fahrt!
Ach daß ich je zum Menschen ward!
Wehe Mutter über dich, daß du je mich trugst,
Daß du mich, geboren kaum, nicht alsbald erschlugst
Ehe zu der Welt ich kam,
Daß der Tod nicht hin mich nahm,
Eh' noch eines Christen Name mir ward kund —
Daß ich nicht dahinstarb gleich einem Hund,
Ehe daß ich die heil'ge Taufe vor empfing,
Wehe, daß man mich nicht ebenso erhing,
Dann würde mir nicht also wehe sein,
Nun muß ich klagend wehe, wehe schrein.
O wehe, weh mein Vater, daß dein Kind ich ward!
Warum erzogest du mich liebevoll und zart?
Wehe daß du mich nicht viel mehr ertränktest
Statt daß du Nachsicht über mich verhängtest,
Und mir meines Willens ließest allzu viel!
Alles was ich noch wünschen kann und will
Ist, daß ich möchte eine Kröte sein,
Von der Welt verabscheut einzig und allein,
Dann könnt' ich doch kriechen in unreinen Pfuhl,
So muß ich Arme des bösen Teufels Stuhl
Immer noch und ewiglich leider haben inne.
Wer da Empfindung hat, Gefühl und Sinne,
Der mag ermessen, was dem sei bescheert,
Der da mit Sünden ach — von hinnen fährt!

Die zweite Thörigte (jammernd) singt:

„Die Freude der Paucken verstummt!
Der Frohen jauchzen feiert!
Der Cithern Süße schweigt!"

spricht:

Hülfe, Hülfe immermehr,
Wir haben versäumt uns allzusehr
Nun sich niemand will erbarmen
Ueber uns Sünderinnen, uns Armen,
Nun windet alle eure Hände
Und klagt über das Elende
Darin wir immer sollen sein,
Drin werden wir nimmer frei der Pein,
Und wenn wir weinten gleiche Fluth
Als Wassers in dem Meere ruht,
So wäre das nur des Weinens ein Theil
Und die größte Klage um unser Unheil,
Daß wir mit unsern Augen
Den reichen Gott nie sollen schauen.

Die dritte Thörigte zum Volke:

Nun Herzlieben laßt euch sagen,
Vernehmet klägeliche Klagen,
Daß mir armen gnadenlosen Magd
Seine Huld Gott hat versagt,
Und auch Maria, seine Mutter lieb
Mir zu helfen ohnmächtig blieb,
Auch all' seinen Heiligen bin ich verhaßt,
Nun höret unserer Klagen Brast,
Der Teufel selber ist uns gram,
Da er alles Gute uns vorweg nahm
Ach und Alles was da Leben hat
Hilft nicht, daß uns irgend werde Rath.
Sel'ge Leute, darüber sinnet nach,
Wie lieb euch das auch sein mag,
Daß ihr nicht kommt in die gnadenlose Pein,
In der wir Armen ewig müssen sein.

Die vierte Thörigte:

Nun hört ihr Sel'gen noch im Leben,
Euch sind wir zu einem Spiegel gegeben,
Daß ihr ein Abbild von uns betrachtet,
Und fleißig auf euer Leben achtet.
Ihr sollt in euern Lebenstagen,
Gott und seine Mutter im Herzen tragen.
Wir wähnten, wir sollten lange leben,
Darum wollten wir arme Thoren nicht nach Gottes Gnade streben.
Der Tod war uns verborgen,
Nun müssen wir Armen immer sorgen,
Und Pein leiden ohne Ende!
Ach ringet nun euere Hände,
Alle die noch in Sünden leben,
Fleht zu Gott, euch ein gutes Ende zu geben,
Und rechte Reue über euere Sünde,
Das rathe ich euch wie ein Freund seinem Freunde.

Die fünfte Thörigte:

O weh grauenvoller Tag,
Daß niemand dir entfliehen mag!
O weh, wäre nie dein gedacht,
Um alle Freuden sind wir ja heute gebracht!
Nun dürfen wir verfluchen dich,
Seit unser Gott und seine Mutter nicht läßt erflehen sich,
Eia Mutter Maria! Mutter der Barmherzigkeit,

Hast du nicht zu wenden Macht unser großes Herzeleid,
Wem sollen wir davon geben Kunde,
Welchem Schirmer und Vormunde,
Daß uns weder Gnade und Tröstung je geschieht,
So lange als Gottes Reich besteht?
O wehe, Sünde, welch eine Mörderin du bist,
Wie wenig doch durch dich irgend wer genießt,
Bei denen du wirst gefunden,
In ihren letzten Stunden!
Wer soll, wer kann dich ergründen?
Die mannichfache schwere Pein,
Die du uns lässest angedeihn,
Die währet sonder Maas und Zahl.
Nun hört ihr Lieben überall,
Ob das nicht ist Pein übergroß
Immer zu sein der Teufel Genoß?
Wo wäre eine größere Pein,
Als Gott und die liebe Mutter sein
Nimmer mehr zu schauen,
Sonder Trost und Vertrauen?
Darum so rath ich in Treue,
Daß ihr zeitig beginnt Buß' und Reue,
Und euch vor Sünden bewahrt,
Wollt ihr vermeiden diese jämmerliche Fahrt.

Die Thörigten wandeln hinab zur Unterbühne und zum Volke, schlagen sich die Brust und singen.*)

Die erste:

Nun hebt sich an groß schreien
Und weinen mehr und mehr,
Gott hat uns verfluchet,
Von ihm hieß er uns gehn.
Wir haben ihn erzürnet
Uns wird nimmer Heil,
Deß laßt euch, Lieben, erbarmen,
Denn uns wird Kummer nur zu Theil.

Die andern (mit dem Chor) antworten nach jeder Strophe:

O weh, ach und weh!
Soll'n wir / Sollt ihr } Jesum Christum schauen nimmermeh?

Die zweite:

Wir klagen euch Lieben alle
Was unser Herre thät,
Er wollte ja nicht erhören
Seiner Mutter Gebet.
Die bat für uns viel Armen
Das half uns leider nicht,
Er sprach: was sollt ich ihrer mich erbarmen?
Sie thaten nie was für mich.

Die dritte wendet sich zu Maria empor, tief gesenkten Hauptes, und singt:

Maria Gottes Mutter
Bist du eine Helferin,
So komm auch uns zu Hülfe
Da wir gefangen sind.
Du werthe Gottes Mutter,
Durch unsere Missethat,
O komm viel schöne reine Fraue, gute,
Der Teufel uns gefangen hat!

Die vierte:

O weh, welches Leiden
Und jämmerliche Fahr!
Nun müssen wir uns scheiden
Von der himmlischen Schaar
Den freudenreichen Gott zu schauen
Alle Hoffnung schwand,
So ist uns alle Freude gar verschwunden
Und alles Herzeleid entstand.

Die fünfte spricht:

O weh dieser schweren
Und ängstiglichen Noth!
Nun können wir nicht ersterben
Und sind doch ewiglich todt.
Die Pein nur, die grundlose
Sie wird unser Grab,
Darin wir Jammer ewig leiden
Und niemand reicht des Heiles Stab.

Die vierte:

Ach und weh uns viel Armen!
Warum sind wir geboren?
Gott hat viel große Marter
Ganz an uns verloren;
Und seine tiefen Wunden
Machen unsere Schuld nicht leicht,
Wir sind gefährdet in unsern letzten Stunden
Ganz ohne Reue und ohne Beicht'.

Die fünfte;

Freunde und Verwandte
Braucht euch zu mühen nicht;
Spenden und Gaben
Ist uns nun all' ein Nichts.
Was man uns Gutes noch thäte...,
Wäre ja ganz verlor'n.
Einem Todten, was hülfe dem ein Seelgeräthe? —
Wir verdienen Gottes Zorn.

Alle antwortend;

Ja darum sind wir / Ja darum seid ihr } ewiglich verlorn!

*) Hier tritt das Finale mit großartiger Eigenthümlichkeit ein. Die Jammernden singen und reden im Nibelungenversmaaße, dann in dem des Walterliedes, der Chor begleitet. Man denke sich die Jungfrauen stets noch innerhalb der Kette, welche die Teufel halten, ihren Umgang unter dem Volke fortsetzend, das scheu zurückweicht. Die himmlischen Personen blicken von der Oberbühne aus ihrer Verklärung auf die Verdammten gnadenlos nieder; welch eine glänzende Gruppe, Christus, Maria, die Engel, die klugen Jungfrauen, alle in freudiger Vereinung, und unten die endlose Klage der Verdammten, der schreiendste Gegensatz.

Mit der verzweiflungsvollen Frage, was einem Todten ein Seelgeräthe, eine Seelmesse, eine Fürbitte fromme, steigerte der Dichter des Mysteriums die Gewichtigkeit des Schlusses scheinbar zu einer ketzerischen Lästerung, daher der so gerecht und natürlich erscheinende heftige Zorn des Landgrafen, und seine furchtbare Aufregung, denn es war ja gerade Grundsatz der Kirche, daß die Seelgeräthe (Vermächtnisse und fromme Stiftungen) zum Rathe und zum Heile der Seelen dienten, und damit war es Zeit, daß die Teufel die Verdammten in den lodernden Höllenrachen hineinwarfen und das Stück schloß. Gerade diese Stelle aber, die so ganz geeignet war, das frommsinnige Gemüth des Landgrafen mit den schwärzesten Zweifelqualen zu erfüllen, — denn sie rüttelte mit einem dämonischen Wort an der bisher festgesetzten Satzung — zeigt uns klar, daß, wie auch aus des Stückes ganzer Haltung, Anlage und Durchführung hervorgeht, das Mysterium eine offen dargelegte Polemik der Predigermönche (Dominikaner), gegen die Franziskaner war, welche zu Eisenach auch ein Kloster hatten, das der Rolle nahe genug, dicht neben dem Landgrafenhofe über der St. Georgenkirche lag. Die Franziskanermönche hielten an der auf der semipelagianischen Lehre beruhenden Ansicht von der unbefleckten Empfängniß, von Marienanbetung und vom Ablaß eisern fest; ihre beständigen Gegner aber, die Dominikaner, fußten auf der Augustinischen Lehre, nach welcher der sündige Mensch nur durch die Gnade Gottes dem Verderben entrissen werden konnte, Heiligenanbetung und Heiligenfürbitte aber gar nicht in Betracht kamen, und so wäre in unserem geistlichen Drama schon damals eine reformatorische Bewegung am Fuße jenes geweihten Berges kundgegeben worden, den zweihundert Jahre später der große Reformator, selbst ein Jünger St. Augustins, zu bewohnen berufen war. So tritt zur poetischen, dramatischen und profangeschichtlichen Wichtigkeit dieses geistlichen Spieles auch noch die kirchengeschichtliche hinzu.

Der sicher nicht gehoffte tragische Erfolg mag von den Predigermönchen schmerzlich genug empfunden worden sein; sehr wahrscheinlich ist es, daß man wegen dieses Erfolges das Stück heftig tadelte und verdammte, ja es zu vernichten strebte, daher das Verlorengehen der Urschrift, deren einzige Abschrift nur ein glücklicher Zufall rettete. Wir aber dürfen uns freuen, endlich das lange gesuchte dramatische Werk, das ein so beklagenswerthes Ereigniß hervorgerufen, in seiner ganzen ursprünglichen Gestaltung nun vor Augen zu haben, und in die deutsche dramatische Literatur eingereiht zu sehen.

(Bechstein, Wartburg-Bibliothek I. Halle 1855.)

8) Apotheosis Johannis VIII. Pontificis Romani.

Ein schön Spil von Fraw Jutten, welche Babst zu Rom gewesen, und aus jhrem bäbstlichen Scrinio pectoris, auff dem Stuel zu Rhom, ein Kindlein zeuget. Vor 80 Jahren gemacht vnd geschrieben, jetzt aber newlich funden, vnd aus vrsachen, in der verrede vermeldet in Druck gegeben. Apocalip. XVIII. Bezalet sie, wie sie euch bezalet hat. Eisleben. 1565.

Verfasser war der Meßpfaffe Theodorich Schernbeck, der es um 1480 hochdeutsch gedichtet hatte; Herausgeber M. Hieronimus Tilesius, Hirschbergensis. Neu gedruckt erschien es in Gottscheds nöthigem Vorrathe II., 80, und in Kellers Fastnachtsspielen. Nr. III.

Dieses Spiel galt lange Zeit für das erste deutsche Originalschauspiel, obwohl es doch nur ein Mysterium und nur als solches verständlich ist und sich uns, in seinem geschichtlichen Zusammenhange mit früheren Spielen erfaßt, vielmehr als der letzte Aufschwung des mittelalterlichen Schauspiels, noch mit der breitheiligen Bühne, bereits ohne alle liturgische und lateinische Bestandtheile darstellt, durchaus kirchlich gesinnt, nur in Bezug auf die Erlösung aus der Hölle nicht ganz correkt.

„Zu Grunde liegt die seit Anfang des 13. Jahrh. bekannte, lange Zeit auch in Rom als geschichtlich geltende Sage, daß ein Mädchen mit ihrem Geliebten in Männerkleidung geflohn, durch Studien in Athen oder Paris zu großer Gelehrsamkeit gelangt, in Rom Cardinal, endlich im Jahre 855 als Johann VIII. Papst geworden, bei der Besitznahme des Lateran in der unleugbarsten Function ihres Geschlechtes als ein Weib erkannt und vom wüthenden Volke erschlagen worden sei, die Päpstin Johanna."

Personen dieses Spiels.

Luciper,
Unversün,
Lillis, des Teuffels mutter,
Sathanas,
Spiegelglantz,
Fedderwisch;
Nottis,
Astrot,
Krentzelein, } Teuffel.
Babst Jutta.
Clericus, Babst Jutten Bule.
Magister noster Parisiensis.
Basilius, Babst.

Primus,
Secundus,
Tertius,
Quartus, } Cardinalis.
Senator, ein Römischer Rathsherr.
Simson, vom Teuffel besessen.
Christus Salvator.
Maria.
S. Nicolaus.
Gabriel,
Michael, } Engel.
Mors, der Tod.

Das Spiel beginnt in der Hölle, wo Luciper alle seine „lieben Hölle-Kind“ mit vieler Gemüthlichkeit zusammenruft. Sie ergötzen sich „in diesem kühlen Maien“ an Reihentanz und Gesang.

Unversün der teufel singet vor, die andern teufeln singen nach:

Luciper in deim throne
  Rimo rimo rimo
Warstu ein engel schone
  Rimo rimo rimo
Nu bistu ein teufel greulich
  Rimo rimo rimo.

Lillis des Teufels großmutter springet auch an den reyen und spricht:

Hie laufe ich traun auch mit umbher,
Und mich nimpt gros wunder,
Was ihr euch habt vermessen,
Das ihr meiner habt vergessen,
Und kann ich doch gar höflich geschregke
Und wil an den reyen gelegken.
Auch kann ich gar weidlich geschwanze
Und mich verdrehen an diesem tanze,
Darumb solt ihr nicht mit mir grunzen,
Laß mich auch schütteln die alten runzeln.
Und laß mich auch helfen singen
Und meine rosterige kele erklingen
Bei dem edlen guten gesang!
Des solt ihr allweg haben dank.

Hie singen sie abermal den vorgesetzten gesang und tanzen dazu. Lillis darnach:

Ah, das ist gewesen ein süßer dohn 2c.

Darauf sendet Luciper einen Teufel aus, um die schöne Jungfrau Jutta, die schon darauf sinnt mit einem Schreiber auf die hohe Schule nach Paris zu ziehn, darin zu bestärken und für immer dem satanischen Reiche zu gewinnen. Dieses geschieht durch den Abgesandten ganz unverfänglich, indem er ihr Weisheit und große Ehren verspricht. Während der Magister zu Paris Jutten und dem Clericus die erste Lection ertheilt, singt man etwas. Mit dem Schluße des Chores denkt sich der Zuschauer die Studien der beiden Schüler vollendet. Von Paris reisen sie nach Rom, wo sie als Gelehrte sehr ehrenvoll aufgenommen und durch den Papst Basilius zu Cardinälen ernannt werden. Nach dessen Tode findet die Wahl und Krönung der Frau Jutta statt und diese als heiliger Vater ertheilt dem Volke milde christliche Verheißungen.

Die jenseitigen Mächte treten erst wieder herein, als „Papst Jutta“ einen Teufel aus dem besessenen Sohn eines Senators austreiben soll, der Teufel fährt zwar aus, weil Gott, sagt er, es so haben will; es ist Unversün, der ihr droht, und sie beginnt zu zagen. Von da bewegt sich die andere Hälfte des Stückes fast ganz im Jenseitigen. Der Salvator beklagt sich gegen seine „liebe Mutter zart“ über dieses Papst-Weib, das da frevelt gegen die heilige Ordnung der Kirche und der Natur; in seiner Ungnade will er sie dahin fahren lassen. Maria bittet für sie:

Sindt du mich zu einer Mutter hast erkorn,
So laß die arme Seele nit sein verlorn!

Christus hört auf diese Bitte und sendet den Gabriel mit der Todesbotschaft an Papst Jutta, aber es soll in ihrer Willkür stehn, entweder die Höllenpein ewiglich zu erwerben, oder zeitliche Schande in dieser Welt über sich ergehen zu lassen. Sie will eher die weltliche Schmach erkiesen, als von Gottes Gnade ewig verlassen sein. Nachdem Christus solche Botschaft erhalten, sendet er den Tod, der als Person mit den üblichen Reden von seiner alles niederwerfenden Gewalt sich der Päpstin darstellt, die sich reuig an den Erlöser wendend ihre gelehrten Erinnerungen benutzt, um dem Herrn allerlei ins Gedächtniß zu rufen:

Adam brach das erste Gebot,
Das vergabst du ihm lieber Gott.
Petrus hat die Seligkeit mit dir,
Der dich doch dreimal verleugnet schier.
Thomas war ein Zweifler,
Dem vergabst du lieber Herr.
Paulus der that manch Leid
Zuvor in der Christenheit,

Und kam doch zu deinen Gnaden
Ohn all seinen Schaden.
Theophilus sich dem Teufel ergab,
Du halfest ihm Herr darab.
Maria Magdalena vieler Sünde pflag,
Die hat mit dir manchen guten Tag.
Zachäus der war ungerecht,
Der ward dein Wirth und dein Knecht.
Longinus dich durch dein Herze stach,
Daß es Maria ansach,
Er hat Gnade bei dir funden
All zu denselben Stunden.
Das sind alles gewesen sündige Man,
Die doch nu die Seligkeit von dir han.
Vergib mir auch die Sünde mein.
Barmherziger Gott durch die Marter dein!
Laß mich Herr nicht verderben,
Und in meinen Sünden so kläglich sterben!

Bapst Jutta singet und rufet Mariam an, da sie geberen sol:

Maria, muter reine,
Aller sünder ein tröstering,
Ich klag dir gemeine, das ich ein sünder bin.
Des wein ich, daß blut so rot
Meine augen trenen gießen.
Das laß mich, fraw, genießen
Und bit für mich dein liebes kind!
Nu ich denn sol sterben,
So hilf, Maria, himmlische königin, mir erwerben
Deines lieben kindes barmherzigkeit,
Die doch manchem sünder ist bereit!
Darumb, du keusche jungfraw reine,
Ich befehle mich dir alleine
Und bitt für mich den barmherzigen gott,
Wenn ich stehe in großer not
Und bin aller sünden vol.
Des will ich mich an dir erholn,
Wen du bist vol der barmherzigkeit.
Erbarm dich über mein herzleid
Und verleihe mir, mutter und frawe,
Das mir gott sende den himmeltawe
Und lasse von mir seinen zorn.
Thut er das nicht, mutter heere,
Durch dein mütterliche ehre.

Maria antwortet: sie will bitten was sie vermag bei ihrem lieben Kinde, daß er gnädiglich sich erbarme. Aber der Tod will nicht länger warten, die Straße von Rom wird zum Wochenbette und die Päpstin endet wie die Sage berichtet.

Mit dieser irdisch sittlichen Rettung hat das Drama eigentlich seinen Abschluß erreicht, denn die Bedingung der Gnade jenseits scheint erfüllt: allein das ist wie vergessen, der Teufel Unversün führt „Bapst Jutten Seel" dahin, und während auf der Mittelbühne sich das Schauspiel einer Prozession des römischen Volks und Klerus mit Kerzen und Fahnen darstellt, um den Zorn des Himmlischen zu sühnen, denn es hat Blut geregnet und die Erde hat gebebt über den unerhörten Frevel, schreitet das Drama nun in der Hölle fort in dem Handel um Jutta's Seele.

Die Päpstin wird von den Teufeln verhöhnt, als ein gelehrter Mann soll sie Singmeister der Hölle werden. Aufgefordert Gott zu verleugnen und mit allerlei Martern gepeinigt zum Lohne der Missethat wider Gott und seine Kirche, ruft sie doch unverdrossen zum Aerger der höllischen Schaar reu- und heldenmüthig Maria die himmlische Magd an, ihres lieben Kindes Hulde ihr zu erwerben, und den heiligen Bischof St. Nicolaus. Beide verwenden sich bei dem Salvator, der anfangs schweigt, endlich so werthen Bitten um die Rettung dieser armen Seele nachgebend seinen Erzengel aussendet, sie aus der Höllenpein zu erlösen. Sanct Michael schlägt mit dem Schwerte einen Teufel zurück, der sie festhalten will, der Salvator empfängt sie:

Bißt willkommen du liebste Tochter mein,
Du sollst mit mir fröhlich sein
In meinem Himmelreiche!

und so, während der Gesang der Prozession auf Erden sich in das Hallelujah der himmlischen Heerschaaren mischt, wird die Höllenpein zur Apotheose. (Hase.)

9) Dreikönigsspiel.

„Die Akteurs dieser Harlekinade bekleideten sich mit langen weißen Hemden, die mit Goldpapier eingefaßt waren und trugen Wehrgehänge über den Schultern, zwei trugen vergoldete Spieße und ein dritter trug den sogenannten Stern. Derjenige, welcher den Mohrenkönig repräsentirte, hatte Gesicht und Hände geschwärzt und einen mit Federn geschmückten Turban auf dem Kopf, trug aber dennoch einen langen steifen goldenen Zopf. Die beiden andern Majestäten trugen goldene Kronen.

Der sogenannte Stern war eine Stange, an welcher ein Brett befestigt war. Auf diesem sah man im Hintergrunde ein Schloß, reichlich mit Gold und Buchsbaum verziert, und auf einer Seite eine Laube, in welcher die heiligen Dreikönige sich so lange verborgen hielten, bis das vorgetragene Lied ihre Erscheinung verlangte. Auf der andern Seite des Schlosses sah man einen Stall, in welchem Maria vor der Krippe saß, in der ihr Kind lag, zwischen Ochs und Esel und Joseph daneben. Im Schloß selbst war ein

großes Fenster, hinter welchem gewöhnlich Herodes stand, mit einem schwarzbraunen fürchterlichen Gesichte eine große schwarze Perrücke auf dem Haupte. Alle Figuren waren beweglich und wurden von den auf beiden Seiten stehenden Königen in Bewegung gesetzt. Ueber dem Allem schwebte ein großer vergoldeter, mit Erbsen gefüllter Stern aus Pappdeckel, der stets herumgedreht wurde. Das Ganze wurde durch mehrere Lichter erleuchtet. Sobald sich diese Repräsentations-Könige gestellt hatten, fingen sie an zu singen:

Alle:

Wir kommen her aus fremdem Land.
Einen guten Abend geb' Euch Gott!
Einen guten Abend, eine fröhliche Zeit,
Die uns der Herr Christus mit Freuden bereit!

Der Mohr:

Ich bin der König aus Mohrenland,
Jetzt komm' ich aus Aegyptenland.

Alle:

Kaspar, Balzer, Melchior, auf einmal,
Treten hier auf diesen Saal.

(Die kleinen heiligen Dreikönige kommen aus ihrer Hütte hervor, bis unter Herodes Fenster.)

Wir kammen vor Herodes Haus;
Herodes schaut zum Fenster h'raus!

(Herodes schaut zum Fenster heraus und nickt mit dem Kopfe.)

Herodes sprach: Wo wollt ihr hin?
Nach Bethlehem steht unser Sinn.
Nach Bethlehem in Davids Stadt,
Wo's Jesuskind geboren ward.

Der Mohr:

Herodes sprach: Kommt h'rein zu mir:
Ich will Euch geben Wein und Bier;
Ich will Euch geben Stroh und Heu
Und auch die ganze Zehrung frei.

Alle:

Ach nein, ach nein! Wir müssen fort,
Wir haben ein Kindlein dort:
Ein kleines Kind, ein großer Gott,
Der Himmel und Erd' erschaffen hat.

Der Mohr:

Herodes sprach mit trotz'gem Sinn:
Wollt Ihr nicht bleiben, zieht immer hin.
(Herodes bewegt zornig seinen Kopf.)

Alle:

Wir gingen zu einem Berg hinan;
(Sie kommen an den Stall.)
Da mußt der Stern wohl stille stahn.
(Nun wird der Stern nicht mehr gedreht.)
Der Stern stand still, wir gingen hinein,
Und fanden die Marie mit dem Christkindlein.
Wir knieten nieder und beteten's an,
(Sie bücken sich tief.)
Und haben gute Geschenke gethan,
Weihrauch, Gold und Myrrhen.

Zuweilen spielten auch Joseph und Maria Rollen mit, wodurch eine solche Aufführung noch lebhafter und glänzender wurde.

Wenn nun die freigebigen Könige ihre Schätze verschenkt hatten, nahmen sie eine kleine Wegzehrung sehr willig an, dankbar dafür singend:

Ihr habt uns eine Verehrung gegeben;
Gott laß Euch das Jahr in Freuden verleben,
Mit Freuden verleben immerdar!
Dieß wünschen wir zum neuen Jahr.
Dem Herrn wollen wir wünschen einen goldenen Tisch,
Auf allen vier Ecken gebratene Fisch;
Und mitten drein
Einen Becher mit Wein,
Das soll dem Herrn sein Schlaftrunk sein!
Der Frau wollen wir wünschen einen goldenen Ring,
(oder: eine goldene Kron),
Und alle Jahr ein kleines Kind!
(oder: einen kleinen Sohn!)
Dem Sohne wollen wir wünschen ein grünes Kleid,
Und über's Jahr ein junges Weib!
Der Tochter woll'n wir wünschen einen goldenen Kamm,
Und über's Jahr einen jungen Mann!
u. s. w.

Ein in mehreren Kirchen am Dreikönigstage gebräuchliches Schauspiel wurde während des Gottesdienstes aufgeführt. Drei Chorherren, mit Kronen auf dem Kopfe, traten von drei Seiten her vor den Altar. Der in der Mitte zeigte mit einem Stabe gegen Morgen auf einen Stern und sang dazu einige Worte ab, die sich auf den Stern bezogen. Die beiden andern sangen gleichfalls einige Verse ab, worauf alle drei einander umarmten. Nun kam der Chor mit Lichtern zu den Königen, es wurde gesungen und der Leuchter mit Kerzen besteckt, die die Gestalt eines Sternes bildeten. Darauf zogen alle zu einem Altare, auf welchem ein Mutter-Gottes-Bild stand. Ein Vorhang wird hinweggezogen, das Kind kommt zum Vorschein und wird angebetet. Nun treten alle Gemeindeglieder der Reihe nach vor, um zu opfern, d. h. Geschenke auf dem Altare niederzulegen, welche die geistlichen Herren nachher unter sich theilten. (Nick.)

10) Fastnachtsspiele.

a. Das Neidhartspiel.

Im Neidhartspiel geht die Herzogin von Oesterreich mit ihren Frauen im Mai hinaus um den „Veiol" zu suchen und sich des Frühlings zu freuen; „die Pfeiferen pfeifend auf und die Herzogin mit ir

junckfrauen und fraun tanzen." Darauf „tanzen auch die pauern hin gen hoff", und als man hier nichts mit ihnen zu schaffen haben will, und ihr Anführer Engelmaier von einer Jungfrau schnöde abgewiesen wird, „tanzen sie mit ihren Diernen" wieder von dannen, „bis an ihre Stend", wozu sie sich aufpfeiffen lassen. Als später Ritter Neidhart den „Veiol" gefunden hat, singt er „einen fröhlichen Gesang und ist fröbenreich", und da er der Herzogin von seinem Funde erzählt, „pfeiffet man auf mit fröden und sie geent frölich da hin zu dem Veiol all mit einander und Neidhart füert die Herzogin und tanzen umb den Veiol." Der Ritter hatte, um die Stelle wieder finden zu können, wo die Blume stand, seinen Hut auf den „Veiol" gedeckt; während er aber zur Herzogin zurückgekehrt war, kam „der paur Englman, der nimbt din Huot auf und pricht den Veiol ab und thuot ain Dreck an des Veiol stat und deckt in wieder mit dem Huot zu"; als nun die Herzogin „den Huot aufhebt, sieht sie den Dreck dar under liegen und die Frauen haben grausen dar ab und sehen einander an, und die Herzogin spricht zu dem Neithart unangenäm:

Ach Neithart, was hastu gethan?
Das laster, das ich von dir han,
Daß tunket mich von dir zu viel,
Daß du aus mir machest dein spil
Und allen junckfrauen, die hie sein.
Gelaub mirs auf die treue mein,
Du muest großer laster von mir han,
Ob mir got mein leben gan.
Dein guoten worten gelaubet ich wol,
Dein herz ist aller schanden vol
Der teufl muoß des veiols walten!
Wir wellen uns wider gen hoff hallen.

Also get die Herzogin mit iren junckfrauen widerumb gen hoff, schweigend; und die Ritter peleiben." Neithart ganz außer sich über diesen Vorfall, beredet sich mit den Rittern und droht den Bauern, die ihm diese Schmach zugefügt haben, die schwerste Rache. Er sendet sogleich einen seiner Knechte, „hin gen Zeislmauren zu beschauen, was die pauren thuon. Und da tanzt man und der knecht tanzat auch. In der weil legt sich der Neidhart und die ritter in harnasch an." Nachdem jener Kundschaft eingezogen, kehrt er zu seinem Herrn zurück, „die pauern aber heben widerumb an zu tanzen und Fräubana die tanzet nit und sitzt im ainen langen mantl pei dem tanz und die ritter laufen an den tanz, die paurn zu fahen, und die pauern geben die flucht, ausgenommen 10 oder 12; die seind gefangen vonn dem Ritter, und Englmair verpirgt sich under Fräubana mantl. Neidhart „haisz pfaiffen und pöcken" und läßt einem pauern nach dem andern Stelzen an die Beine binden. Als dann kehrt er an den Hof zurück; die Ritter klären den unangenehmen Vorfall auf, Neidhart wird gerechtfertigt und erhält Verzeihung und aufs Neue die Gunst der Herzogin. „Da pringt man dem Fürsten und der Fürstin zu trinken, und der Herzog geit dem Neidhart zu trinken, und der N. geit den Junckfrauen zu trinken und geit dar nach hin. Und die pauern heben wider an zu tanzen und der N. kumbt zu in in gestalt eins schwertfegers." Als solcher weiß er sich ihre Messer zu verschaffen und kann nun die Unbewehrten überfallen; zwei Bauern, die er fängt, hängt er auf, später kehrt er, als Mönch verkleidet, wieder zu ihnen zurück, macht sie trunken, scheert jedem eine Glatze und legt ihnen Kutten an; nach ihrem Erwachen führt er sie in ein Kloster; hier leiden sie großen Hunger „da singen sie all under einander:

Awe, ich han ain weites loch.
Hiet ich nu ain großes koch!
Die kue ist ungemolchen noch,
Wie mag ich mich erfüllen doch?

„Darauf singt ein jeglicher was er will." Bald aber werden sie uneinig und prügeln sich, worauf man sie laufen läßt.

Nun tritt der Liebling des Publikums, Lucifer „mit seinen Gesellen all aus der Hell." Nachdem er ihnen dargethan, weßhalb ihm der oberste Rang unter ihnen gebühre, singen die teufl all mit einander dasz gesanck:

Lucipеr unserm herrn
Süllen wir all ern,
Poldrius Paldrius Poldrianus.

Lucipеr spricht:

Das was ain guot singen,
Daß euch all wol mueß gelingen.
Singt mir noch einmal den gesanck!
Es ist mir gar wol zu dank.

Da singen sie aber zum andern mal:

Lucifer 2c.

Lucifer sagt nun in einer langen Rede, daß die Bauern es an Art und Weise, an Pracht und Uebermuth den Rittern gleichthun wollten, und daß also die Zeit günstig wäre, Unfrieden und Hader zu stiften, in Folge dessen viele von ihnen zur Hölle fahren würden; er sendet also seine Getreuen aus und „die Teuflen laufen under den Paurn und machen krieg und unainikait." „Die pauren, wieder in Zeiselmauer beim Wirth versammelt, tanzen mit den diernen und haben ir messer an der seiten gegürtat; Fridrauna mit ire junckfrauen tanzen da her und dar nach so heben die pauren den tanz erst recht an. Da tanzen si, Englmair mit seine pauren an der seiten und Fridrauna mit ire junckfrauen an der ander seiten." Bald aber erhebt sich Zanken und Streiten: „sie zucken vom leder ire schwerter und messer und schlahen einander und schlahen

dem Englmair ain pain ab und hörn dar nach auf zu fechten." Jetzt, ihres Hauptmanns beraubt, kann ihnen Neidhart jedweden Schabernack spielen und so endet in lustigster Weise das Stück. (Keller, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert Nro. 53.)

b. Im spil von dreien pösen weiben, die nemen das vich vor der helle. Spielt und trinkt Pinkepank, „der weinschenk von der helle" mit dem Hirten Gumprecht und da sie mit einander spilen und sich darnach slahen, heben die pfeiferen an zu pfeifen; darnach so kumbt das ain altsweib mit namen Weinzangen und grüeßt Harlire das ander pös weib" und spricht mit ihr. Hierauf „tanzen si mit einander da hin zu dem wein. Glattenkling, die dritte aber singt:

Wir wellen an unsere mane dank
Raien hin zu Pinkenpank
Und trinken wir auf unser pfand
Und wellen auch daß sparen nicht
Und trinken auch ain pösen nicht.

Glattenkling spricht wiederumb:

Wo ist das gelt, das got wol waist?
Es gilt noch einer, der sein nicht entwaist?

Nu singen aber alle drei mit ein ander hin zu dem Wirt:

Huit sparen wirs nit und trinken her,
Morgen kommen unsre mann und geben uns mer.

Da trinken si und singen und sein frölich mit ein ander und singen das Gesanck:

Des wirtes maid und der knecht
di lagen pei einander.
Do kam die wirtin dar zu
Und schied si von ein ander.
Si gab ir einen packenslag,
das si an dem rugken lag.
So, du vil liebe docke,
Weß leistu hie pei dem knechte
In deinem rotten rocke?
Des tre re ra ro so,
Des tre re ra ro so.

Oder sie singen das:

Lieber wirt, nun trag her wein! zc.

(Keller Fastnachtsspiele Nro. 56.)

In dem Vasnachtspil, die alt und neu ee, die Sinagog, von uberwindung der Juden in ir Talmut zc. singen die Juden einen großen Chor und „zween jung Juden halten das puch darzu." In einem andern Spiel: Kaiser Constantinus singen nach einander zehn Juden, je zwei und zwei einen langen Gesang. (Keller, Fastnachtsspiele Nro. 1 u. 106.)

11) Hoffestlichkeiten.

Im 13., 14. und 15. Jahrhundert vermehrten die Könige und die Großen des Reiches den Aufwand bei feierlichen Gastmahlen durch gewisse Spiele, die häufig in Pantomimen, farces de Baladins, und theatralischen Vorstellungen bestanden. Man führte sie ein, um die Gäste zu unterhalten, während bei einem großen Feste die Tafel von Neuem servirt wurde. Sie haben davon den Namen Entremets bekommen, ein Name, den man in der Folge allen Zwischenspielen gab.

Alberic erzählt in seiner Chronik, daß 1237 bei Gelegenheit der Vermählung Roberts, eines Bruders des heil. Ludwigs, mit Mahout, Gräfin von Artois, der Tochter des Herzogs von Brabant, ein prächtiges Fest zu Compiegne gegeben wurde, das von Zwischenspielen begleitet war. Man sah dabei einen Mann zu Pferde auf einem gespannten Seile reiten, und der Saal war voller Leute, welche auf Ochsen saßen, die mit Scharlach bedeckt waren; jeder dieser Reiter hielt ein Horn in der Hand, worauf nach jedem Gange geblasen wurde.

Im Jahre 1378 gab König Karl V. dem Kaiser Karl VI. seinem Oheim, aus dem Hause Luxemburg, ein Fest, bei welchem nach der Chronik von Nangis zwei Zwischenspiele gegeben wurden, welche die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon vorstellten. Bei der Vermählung der Isabelle von Bayern mit König Karl VI. 1385, sah man eines, das die Einnahme von Troja zum Gegenstand hatte.

Tristano Chalco, ein mailändischer Geschichtschreiber, schildert ein merkwürdiges Spektakel, das im Jahre 1388 bei der Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit Isabella von Aragonien in Mailand aufgeführt wurde.

„In der Mitte eines prächtigen Saales, mit einer herrlichen Gallerie umgeben, auf welcher eine große Menge verschiedener Instrumentalisten vertheilt waren, sah man eine große Tafel, aber ohne irgend eine Art von Zubereitung*). — Sobald aber der Herzog und die Herzogin erschienen, nahm das Fest seinen

*) Es war die Tafel, die für das fürstliche Paar und dessen Gäste bereitet war. Die Gottheiten und Helden der alten Fabel verrichteten nur eben den Dienst der Truchsesse, und aus der Beschreibung der auftretenden Charaktere und der Comestibilien, die sie bringen, ließe sich der Speisezettel dieses Tages ziemlich vollständig herstellen.

Anfang, und Jason eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene umherschritten, das berühmte goldene Vließ bei sich führend, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückließen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten, das ihre Bewunderung einer so schönen Prinzessin und des ihres Besitzes so würdigen Prinzen ausdrückte. Hierauf erschien Mercur, welchem drei Quadrillen von Tänzern nachfolgten, und sang „eine Art von Recitativ (?)“, worin die Erzählung seiner Begebenheit mit dem Apollo, damaligen Hirten des Königs Admet in Thessalien, und der Klugheit enthalten war, mit welcher er diesem das schönste und fetteste Kalb von der ganzen Heerde wegstahl, welches er den Neuvermählten zum Geschenke darbot. Nach dem Mercur erschien Diana, als Jägerin geschmückt und von ihren Nymphen begleitet, welche unter dem Klang von Waldinstrumenten auf einer vergoldeten und mit Laub bedeckten Tragbahre einen sehr schönen Hirsch trugen. Indem ihn die Göttin dem Brautpaare zum Geschenk anbot, sagte sie singend (?), daß dieser Hirsch der in diese Gestalt verwandelte unvorsichtige Aktäon sei, welcher sich aber in seinem Unglück noch glücklich zu preisen habe, daß er, nachdem er aufgehört zu leben, für würdig gehalten werde, einer so weisen und liebenswürdigen Braut dargeboten zu werden. Kaum hatte sich Diana entfernt, als das ganze Orchester still schwieg, um den süßen Tönen einer Lyra Raum zu machen, welche unter den Fingern des Orpheus die Herzen der Zuhörer mit Bewunderung und Freude erfüllte: „Ich beklagte, (sagte der thracische Sänger, indem er mitten in die Versammlung trat,) auf den Spitzen des Appennins den zu frühen Tod meiner Euridice. Das Gerücht benachrichtigte mich von der glücklichen Vereinigung zweier Geliebten, die so würdig sind, für einander zu leben, und mein Herz, das sich seiner vergangenen Freuden erinnerte, hat bei dieser Gelegenheit zum ersten Male wieder ein Vergnügen gefühlt. Meine Gesänge haben sich verändert, wie mein Geist sich verändert hat. Ich habe Freude über alle Wesen ausgegossen. Eine Heerde von Vögeln hörte mir zu; ich konnte sie ohne den mindesten Widerstand fangen, und ich biete sie der liebenswürdigsten Prinzessin auf der Welt, seit Euridice nicht mehr unter den Lebenden ist, zum Geschenke dar.“ — Dieser Gesang wurde unversehens durch rauschende Töne unterbrochen: Atalanta und Theseus erschienen auf der Scene, von verschiedenen Jägertruppen begleitet, welche mit lebhaften und glänzenden Tänzen eine große Jagd vorstellten, die mit der Erlegung des großen caledonischen Ebers endigte, welcher unter wiederholten Triumph-Balleten dem jungen Bräutigam ebenfalls zum Geschenk dargebracht wurde.

„Der zweite Theil des Festes enthielt ein Schauspiel, welches nicht weniger sonderbar war. Von der einen Seite erschien Iris auf einem Wagen, von prächtigen und mannigfaltig gemalten Pfauen gezogen, und von einem Chor mit leichtem, durchsichtigem Schleier bedeckter Nymphen begleitet, welche silberne Becken trugen, die voll der erwähnten Vögel waren. Von der anderen Seite sah man Hebe, die Göttin der Jugend, die in kostbaren Flaschen den Nektar brachte, welchen sie den Göttern des Olymps einschenkt; ein Chor von arkadischen Schäfern, mit allerlei Hülsenfrüchten beladen, nebst der Pomona und dem Vertumnus, welche die wohlschmeckendsten Früchte vertheilten, begleitete sie. Damit einer solchen Pracht nichts fehle, öffnete sich endlich der Fußboden, aus welchem der Schatten des Apicius hervorkam, und singend (?) anzeigte, er sei aus der Unterwelt heraufgestiegen, um die Speisen zu würzen und das Gastmahl zu verschönern; er wolle den Neuvermählten die von ihm erfundenen Leckerbissen zu kosten geben, wodurch er in den vergangenen Zeiten den Ruhm des feinsten und üppigsten Römers erworben habe. Die Geschenke endigten mit einem großen Tanz der See- und aller lombardischen Flußgötter, welche die ausgesuchtesten Fische trugen, und bei der Darreichung derselben sinnreiche Tänze von verschiedenen Charakteren ausführten.

„Hierauf folgte eine andere Art von Drama, welche nicht weniger erfindungsreich war. Orpheus erschien aufs Neue und führte den Hymen nebst einer Truppe von Liebesgöttern mit sich. Hinter ihnen waren die Grazien, und in der Mitte derselben die eheliche Treue, welche sie der Prinzessin vorstellten, und zur beständigen Gesellschafterin anboten. Indem die eheliche Treue redete, kamen Helena, Medea und Kleopatra hervor, um sie zu unterbrechen; eine jede sang (?) die Verirrungen ihrer Leidenschaft und die Verführungen der Liebe. Jene, erzürnt, daß diese lasterhaften Frauen wagten, die Reinheit dieses Tages mit ihren Erzählungen zu entweihen, gab Befehl, sie zu entfernen; worauf die bereitwilligen Liebesgötter in einem heftigen und lebhaften Tanze über sie herfielen, sie mit brennenden Fackeln verfolgten und die Bänder und Schleier anzündeten, womit sie ihre Köpfe geschmückt hatten. An ihrer Stelle erschienen nunmehr Lucretia, Artemisia, Judith, Portia, Tomyris, Sulpitia und Penelope, und trugen die Krone der Keuschheit in den Händen, welche sie in ihrem Leben erworben hatten. Nachdem sie diese der Prinzessin dargebracht, und einen anständigen und edlen Tanz ausgeführt hatten, kam Bacchus mit vielen Chören von Satyren, Silenen und Aegipanen begleitet, und machte mit einem lebhaften und possierlichen Tanze dem prächtigsten und erstaunenswürdigsten Schauspiele, welches Italien je gesehen hatte, ein Ende.

(Arteaga, Geschichte der Oper in Italien p. 211. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, p. 26.)

Zu den sonderbarsten Schaustellungen sowohl hinsichtlich der dabei zur Schau getragenen außerordentlichen Pracht als der Eigenthümlichkeit des Vorgeführten selbst, gehören die Festspiele, welche 1453 von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund zu Lille in Flandern gegeben wurden, und von denen uns Olivier de la Marche in seinen Memoiren eine Beschreibung liefert.

Die Epoche, in welcher die Aufführung stattfand, ist schon an sich merkwürdig. Sie fällt in die Zeit, wo Mahomet II. seine Anstalten zur Eroberung Konstantinopels traf. Der letzte christliche Kaiser des Morgenlandes sah sich in der Nothwendigkeit bei all den Fürsten Hülfe zu suchen, die sich zu seinem Glauben bekannten. Unter andern wandte er sich auch an den Herzog von Burgund. Ein solcher Schritt mußte diesen zwar schmeicheln, aber es war mehr Stolz in seiner Antwort, als Eifer in seinen Bemühungen, dem Kaiser zu helfen. Endlich schien es doch, als wenn er einen Kreuzzug unternehmen wollte, und er versammelte zu dem Ende alle seine Vasallen, Generale und vornehmsten Offiziere bei einem großen Mahle. Hierbei gedenkt der Geschichtschreiber, den wir oben genannt haben, zweier Zwischenspiele, wovon wir hier einen Auszug geben wollen. Er wird hinreichen, um dem Leser einen Begriff von dieser Art Schauspiele zu machen.

Adolph von Cleve war der erste, der sie zu Lille in Flandern bekannt machte. In einem unermeßlichen Saale waren große Tafeln oder vielmehr geräumige Bühnen aufgestellt. Auf der einen stand ein Schiff mit ausgespannten Segeln, worin sich ein Ritter befand, der vom Kopfe bis zu den Füßen gewaffnet war: vor ihm sah man einen Schwan von Silber mit einem goldenen Halsband, woran eine lange Kette befestigt war. Es schien, als zöge er das Schiff. Nicht weit davon erhob sich ein Schloß, welches von einem Flusse umgeben wurde, auf dem ein Falke schwamm. Alle diese verschiedenen Gegenstände hatten auf ein Stück der ältern Geschichte des Hauses Cleve Beziehung. Man erzählt, daß ehemals ein Schwan, der über den Rhein geschwommen kam, auf eine wunderbare Art einen berühmten Ritter an das Schloß Cleve gebracht. Er heirathete nachher die Prinzessin des Landes und wurde der Stammvater dieses Hauses.

Bei dem Feste, das Philipp der Gute, Herzog von Burgund, gab, wurden die Anwesenden durch prächtige Zwischenspiele unterhalten. Auf der einen Tafel sah man eine Kirche, die mit Sängern angefüllt war und ein Glockenspiel stimmte in ihren Gesang. Auf der anderen schüttlete ein nacktes Kind von der Spitze eines Felsens Rosenwasser herunter. Auf der dritten war ein Schiff mit allem Zubehör, voller Waaren und Seeleute.

Die vierte zeigte eine große und prächtige Fontaine mit Zierrathen von Glas und Blei, die sehr künstlich gearbeitet waren. Sie war mit kleinen Büschen, Blumen, Rasen und Steinen von allen Arten bedeckt. In der Mitte war der heil. Andreas mit seinem Kreuze vor sich. Aus dem einen Ende desselben floß eine Quelle hervor, die sich in der Wiese verlor.

Auf der 5. stand eine außerordentlich große Pastete, welche 28 Leute, die Instrumente spielten, in sich faßte. In einiger Entfernung davon war ein Schloß mit Thürmen auf den Seiten. Auf dem einen sah man die berühmte Melusine in Gestalt einer Schlange. Unten an diesen Thürmen standen zwei Fontainen, woraus Orangenwasser sprang, das die Schloßgräben füllte. Nahe dabei ging eine Mühle. Oben darauf saß eine Elster und allerlei Leute schossen mit Pfeilen darnach. Es sollte zeigen, daß die Jagd dieses Vogels dem Volke erlaubt sei. Man hatte auf einem Weinberg Fässer vorgestellt. Das eine gab einen süßen, das andere einen bittern Trank, und die darauf sitzenden Figuren hielten eine Schrift in der Hand, deren Inhalt folgender war: **Qui en veut, cy en prenne.**

Sonst sah man auch noch eine Wüste, in deren Mitte ein Tiger mit einer Schlange kämpfte; einen Wilden, der auf einem Kameel saß, das sich bewegte und fortging; einen Bauer, der mit einer Ruthe auf ein Gebüsch klopfte, und eine Menge kleiner Vögel herausjagte; einen Ritter und seine Dame, die in einem Garten an einer Tafel saßen, der mit einer Rosenhecke umgeben war; einen Narren, der auf einem Bären hing und über Berge und Thäler ritt, die mit Schnee bedeckt waren; einen See, um welchen Städte und Schlösser lagen. Hier stand ein Wald von indianischen Bäumen mit allerhand Thieren angefüllt, die zu leben schienen; dort war ein Löwe an einen Baum gebunden und ein Mann hetzte einen Hund auf ihn. Etwas weiter erblickte man einen

Kaufmann, der durch ein Dorf zog; er war von Bauern umgeben, die seine Waaren durchsuchten.

Anstatt eines Buffets, das der Gewohnheit nach mit goldenen und silbernen Gefäßen beladen sein sollte, sah man eine nackte Frau, aus deren rechter Brust Wein quoll. Nicht weit davon war ein lebendiger Löwe, der an eine Säule geschlossen war, welche die Inschrift führte: Ne touchez à ma Dame.

Sobald man sich zur Tafel gesetzet hatte, sangen verschiedene Personen in der Kirche des Zwischenspieles, Arien, und ein Schäfer stieg aus der Pastete, um mit seiner Flöte dazu zu spielen. Kurz darauf kam ein prächtig aufgezäumtes Pferd durch die Hauptthüre des Saales rückwärts herein. Es trug Leute, die mit dem Rücken gegen einander saßen und maskirt waren. Sie stießen in ihre Trompeten und nun spielte man Orgeln und andere Instrumente. Hierauf erschien ein Ungeheuer, das von einem wilden Schweine getragen wurde. Auf dem Kopfe dieses Monstrums stand ein Mensch, der verschiedene Wendungen machte, worauf ein Marsch gespielt wurde, welcher die Ankunft Jasons verkündigte. Man stellte seinen Kampf mit den Ochsen vor, die das güldene Vließ hüteten. Er griff sie mit der Lanze in der Hand an, und schläferte sie zuletzt mit dem magischen Wasser ein, das ihm Medea gegeben hatte. So zähmte er diese fürchterlichen Thiere, die aus ihren Nasenlöchern Feuer bließen.

Diesem Auftritte folgte ein anderer. Auf einem weißen Hirsche, der ein goldenes Geweihe trug, saß ein schöner Knabe. Er sang eine Arie, die, wie es schien, der Hirsch accompagnirte. Jeder Auftritt war mit Musik vermischt, die entweder in der Kirche, oder in der Pastete ausgeführt wurde. Jason erschien wieder von einer großen Schlange verfolgt. Er konnte sie mit dem Degen und Wurfspieße nicht überwinden. Endlich hielt er ihr den wundervollen Ring der Medea vor. Das Ungeheuer fiel und er hieb ihm den Kopf ab und brach ihm die Zähne aus.

Einen Augenblick hernach kam ein Drache, der Feuer spie und mit der größten Geschwindigkeit durch den Saal fuhr. Kaum war er den Augen entschwunden, so sah man einen Reiher in der Luft, der von einem Falken verfolgt und gefangen wurde.

Nun trat Jason zum drittenmale auf. Er saß auf einem Wagen, der mit den Ochsen bespannet war, die er durch das Wasser der Medea bezähmt hatte. Er ließ sie ackern und säete die Zähne der Schlange. Gleich kamen bewaffnete Männer hervor, die sich eine Schlacht lieferten, worin sie alle getödtet wurden.

Uebrigens war der Eifer des Herzogs von Burgund zur Vertheidigung des Christenthums ganz ohne Nutzen, und der Kreuzzug unterblieb, als man die Nachricht von der Eroberung Konstantinopels zu einer Zeit bekam, wo alle christliche Prinzen sich zum Entsatz rüsteten.

Die Zwischenspiele, die bei der Vermählung des Herzogs Karl von Burgund mit Margaretha von York, der Schwester des Königs von England, 1468 aufgeführt wurden, sind eben so sonderbar, wie die vorstehend geschilderten.

Während des Hochzeitmahles sah man ein Einhorn von der Größe eines Pferdes in den Saal treten: es war mit einer Decke belegt, worauf das englische Wappen gemalt war. Ein Leoparde saß darauf, das Panier dieses Landes und eine Gänseblume (Marguerite) tragend. Das Einhorn ging verschiedenemale um die Tafel herum, unter dem Klang der Instrumente, blieb dann vor dem Herzog von Burgund stehen, und ein Bedienter gab ihm die Blume mit den Worten: Le fier & redoutable Leopard d'Angleterre vient visiter la noble Compagnie, & pour la consolation de vous, de vos alliés, pays & sujets, vous fait present d'une Marguerite.

Auf das Einhorn folgte ein großer ganz vergoldeter Löwe, mit dem Wappen des Herzogs von Burgund geziert. Auf dem Rücken trug er eine kleine artige Zwergin in Schäferkleidung; sie hatte in der einen Hand das Panier von Burgund und mit der andern führte sie ein kleines Windspiel. Der Löwe machte verschiedene Wendungen und näherte sich sodann der neuen Herzogin, die er mit folgenden Versen anredete:

Bien vienne la belle Bergére
De qui la beauté & maniere
Nous rend soulas & esperançe,
Bien vienne l'espoir & fiançe
De cette Seigneurie entière.
Bien devant celle tenir chère

Qui nous est garand & frontiere
Contre danger & tant qu'il pense
  Bien vienne:
C'est la source, c'est la miniere
De notre force grande & fiere,
C'est notre paix & assurance:
Dieu louons de telle alliance
Crions, chantons à lie chère
  Bien vienne.

Hierauf nahmen zwei Ritter die kleine Schäferin, setzten sie auf die Tafel und machten der jungen Fürstin ein Geschenk mit ihr.

Bei dem dritten Zwischenspiele dieses Tages erschien ein Dromedar, mit einem reichen Zeuge nach Art der Mohren belegt, es trug zwei Körbe, in deren Mitte ein Mann saß, der wie ein Indianer gekleidet war; er warf allerhand Vögel, die in den Körben stacken, auf den Tisch.

Des andern Tages waren die 12 Arbeiten des Herkules der Inhalt der Zwischenspiele. Man sah ihn in der Wiege, wie er von seiner Amme gesäugt wurde. Zwei Schlangen fraßen seinen Zwillingsbruder, der neben ihm lag, und fielen auch über ihn her; aber er erdrückte sie. Bei der zweiten Unternehmung ward er in einem Schiffe von dem Theseus begleitet. Er landete an einem Berg, der mit Schafen bedeckt war. Herkules stieg aus und wollte einige wegführen. Allein ein Riese kam auf ihn los, der Streit fing an und der Riese wurde überwunden. Nun näherte sich der König des Landes: allein er mußte sich unterwerfen, und Herkules verließ das Ufer, nachdem er sich in den Besitz der Heerden gesetzt hatte.

Bei der dritten befreite er Hesione, bezwang ein Ungeheuer und fesselte es an sein Schiff. Jeder seiner Siege wurde durch Verse erläutert, die im Saal herum gegeben wurden.

Bei seiner vierten Unternehmung besiegte er die drei Löwen, und die Zwischenspiele endigten mit der Ankunft eines mächtigen Greifen von Gold und Azur, der mit der Chiffer des Herzogs und der Herzogin geziert war. Er machte verschiedene Bewegungen in dem Saal, und öffnete zuletzt seinen Schnabel, woraus eine Menge lebendiger Vögel flogen, die sich überall ausbreiteten.

Bei einem andern Feste, das derselben Vermählung zu Ehren gegeben wurde, war in der Mitte des Saales ein prächtig verzierter Thurm, mit Zelten umringt. Aus diesem Thurme trat eine Schildwache, welche in die Trompete stieß: vier Fenster öffneten sich, und eben so viele wilde Schweine sprangen heraus, die auch auf Trompeten sich hören ließen, und das Panier des Herzogs von Burgund, trugen. Sodann rief die Schildwache die hauts Menestriers und aus eben diesen vier Fenstern sprangen drei Pferde und ein Bock, welche Waldhörner und Hautbois bliesen. Die Schildwache verlangte die Flötenspieler, und vier Wölfe kamen, die dieses Instrument in den Pfoten hielten und verschiedene Arien darauf zum Besten gaben. Endlich ließ sie die Sänger kommen; sie bestanden aus vier großen Eseln, die ein Rondeau sangen.

Nun ließ sich die Schildwache zum fünftenmale hören. Auf ihr Verlangen erschienen 7 Affen. Sie machten eine Menge Sprünge auf einer Gallerie des Thurms, und fanden endlich einen Krämer, der bei verschiedenen Instrumenten eingeschlafen war. Ein jeder nahm eines davon und sie führten ein Ballet nach ihrer eigenen Musik auf.

Der Gegenstand der Zwischenspiele des folgenden Tages waren wieder die Arbeiten des Herkules. Man sah ihn, begleitet von Pirithous und Theseus, in die Hölle hinabsteigen, um sich an Pluto, dem Räuber der Proserpine zu rächen. Pirithous wird vom Cerberus verschlungen, Theseus ist in Gefahr, umzukommen: allein Herkules eilt ihm zu Hülfe, schlägt das Ungeheuer nieder, und übergibt es seinem Freund. Voll Hitze, seine Unternehmung auszuführen, stürzt er sich in die Flammen, die ihm den Eingang des Tartarus verwehren wollen, kömmt bis zur Proserpine, nimmt sie weg, und führt sie auf die Erde zurück.

Bei einem andern Entremets, kämpfte er auf einem kostbaren Pferde gegen zwei junge und tapfere Amazonen. Der Sieg blieb unentschieden.

Die andern Arbeiten des Herkules bestanden noch in der Ueberwindung der siebenköpfigen Schlange, dem Sieg über die 11 Riesen, der Erlegung des wilden Schweines, und der Aufrichtung der 2 Säulen, die er zum Denkmal seiner geendigten Arbeiten ins Meer setzte.

Wenn auch dergleichen Belustigungen nicht viel Geschmack zeigen, so beweisen sie doch, daß unsere Vorfahren Pracht liebten, und daß die mechanischen Künste einen Grad der Vollkommenheit erreicht hatten, der unsere vollste Anerkennung und Bewunderung verdient. Die Vorstellungen bei den Zwischenspielen erforderten eine Menge von Maschinen, von denen immer eine wunderbarer ist, als die andere. Zum Beispiel mag diejenige dienen, welche bei dem Feste vorkam, das wir beschrieben haben. Es war ein Wallfisch, der 60 Fuß in der Länge, und eine verhältnißmäßige Höhe hatte. Er wurde von zwei Riesen unter dem Schall der Trompeten herbei geführt. Nachdem er verschiedene Wendungen in dem Saale, und alle die Bewegungen, die einem Wallfische eigen sind, gemacht hatte, blieb er vor dem Herzoge von Burgund stehen, riß seinen weiten Rachen auf, und zwei Sirenen sprangen heraus, die einen Gesang anstimmten. Nun stiegen noch 12 Ritter hervor. In dem Bauche des Wallfisches wurde die Trommel geschlagen und die Sirenen und Ritter tanzten darnach. Endlich rauften sich die Ritter unter einander, und alles begab sich wieder auf die Stimme der Riesen in diesen außerordentlichen Fisch hinein, der auf eben die Art, wie er gekommen war, zurück gebracht wurde.

(Reichard, Theat.-Kal. 1761.)

Eine Reihe merkwürdiger Festberichte, denen eine Anzahl seltener Drucke, die ihm zur Einsicht offen standen, zu Grunde liegt, gibt Kiesewetter in dem bereits angeführten Werke von p. 32 an:

Musiche fatte nelle nozze dello Illustriss. Duca di Firenze il Signor Cosimo de Medici e della illustriss. Consorte sua Mad. Leonora da Tolleto. (In Venezia nella stampa di Antonio Gardane. 1539.)

Den Anfang macht ein lateinischer Gesang zum Bewillkommnen der Braut für 8 Stimmen. Hierauf folgen 12 italienische Madrigale für 4, 5, 6 bis 8 Stimmen. Zwischen jedem dieser Gesänge recitirt Apollo, (wie es dort lautet „su la lira,") lange Gedichte in ottave rime, von 3, 4, 6, ja bis 12 Stanzen. Die chorsingenden Charaktere stellen vor: die verschiedenen Städte des Herzogthums, Sirenen, Nymphen, Meerungeheuer, die Nacht, Silenus mit Satyrn und Faunen, Hirten u. s. w. Zum Schluß ein Ballo di Satiri e Baccanti.

Die namentlich aufgeführten Instrumente, welche zum Theil die Gesänge begleiteten, obgleich ein eigener Part für sie nicht geschrieben ist, sind: Gravicimbalo, organetti a varii registri, 3 traverse, 1 violone, 4 tromboni, storte (Krummhörner?) und 4 cornetti (Zinken).

Als Autoren der Musik erscheinen: **Costanzo Festa, Mattio Rampollini, Joa. Petrus Masaconus, Bacio Moschini** und **Francesco Corteccia.**

Ob Apoll seine Stanzen gesungen oder musikalisch recitirt? ob er sie bloß, die Lyra scheinbar handhabend, declamirt habe? bleibt dem Leser zu errathen übrig: ein musikalischer Part für ihn ist weder zu finden, noch angezeigt.

Bemerkenswerth in diesem Werke ist das Madrigal: **O bell' étà dell' oro** für 2 TT. und 2 BB., davon die Oberstimme von Sileno allein, mit einer Viola sich begleitend, gesungen, die übrigen Parte aber von Satyrn mit Instrumenten ausgeführt wurden.

Descrizione dell' Apparato della Comedia ed Intermedii d'essa, fatta in Firenze il giorno di St. Stefano l'anno 1565 *nella gran Sala del palazzo di Sua Ecc. Illust. nelle Reali Nozze del Illustriss. et Eccel. S. il S. Don Francesco Medici, Principe di Firenza e di Siena, e della Regina Giovanna d'Austria sua consorte. In Fiorenza appresso i Giunti,* 1566.

Ein Fest im großen Hof-Styl. Im ersten Intermedio, dessen allein hier näher zu erwähnen der Mühe lohnt, erscheint in einer vom hohen Himmel sich herabsenkenden Wolke, das Gespann der weißen Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, **Venus**, die Göttin der Liebe, in ihrem Gefolge die drei **Grazien** und die vier **Jahreszeiten**. In dem Maaße, als die Wolke sich senkt, erblickt man im offenen Himmelsraum **Jupiter, Juno, Saturn, Mars, Mercur** und die übrigen Götter: von ihnen geht eine wundersüße Harmonie aus, „welche mehr Göttern als Menschen zu gehören scheint," und es verbreitet sich zugleich „**ein kostbarer Duft, welcher den ganzen Saal erfüllt.**"

Von einer Seite der Bühne erscheint, als auf Erden wallend, **Amor**; in seinem

Gefolge die Hoffnung, die Furcht, die Fröhlichkeit und der Schmerz, welche des Gottes Waffen und Geräthe tragen.

Es entspinnt sich eine Comedia mit Tanz (Ballata), wobei folgende Stanzen gesungen werden:

Venere.

A me che fatta son negletta, e sola
Non più gl' Altar, nè i voti.
Ma di Psiche devoti
A lei sola si danno, ella gl' invola.

Dunque si mai dì me ti calse, o cale
Figlio, l'armi tue prendi,
E questa folla accendi
Di vilissimo Amor d'huomo mortale.

Amore.

Ecco Madre, andian noi: chi l'Arco damni?
Chi le saette? ond' io
Con l'alto valor mio
Tutti i cor vinca, leghi, apra et infiammi.

Wer sollte nun nicht glauben, es seien diese Stanzen a voce sola, (monodisch,) lieder- oder arienmässig. von den Personen, welche Venus und Amor vorstellten, gesungen worden? — Und doch wäre der Schluß voreilig: wir vernehmen in der Fortsetzung, daß die Stanzen der Venus acht-, jene Amor's fünfstimmig gewesen; daß solche auf der Bühne durch Stimmen gesungen, und hinter der Scene mit Instrumenten begleitet wurden.

Die Instrumente, welche verschiedentlich zur Begleitung der Gesänge, oder zu Zwischenspielen verwendet wurden, sind bei jeder Nummer genannt. Sie waren schon damals sehr zahlreich, nämlich: 2 Gravicembali, 4 Violini, 1 Leuto mezzano, 1 Cornetto muto (?), 4 Tromboni, 2 Flauti diritti, 4 Traverse, 1 Leuto grosso, 1 Sotto Basso di Viola, 1 Sopran di Viola, 4 Leuti, 1 Viola d'arco, 1 Lirone, 1 Traverso Contralto, 1 Flauto grande Tenore, 1 Trombone Basso, 5 Storte, 1 Stortina, 2 Cornetti ordinarii, 1 Cornetto grosso, 1 Dolzaina, 1 Lira, 1 Ribechino, 2 Tamburi.

Die Musik zu den beschriebenen (sechs) Intermedii war von Alessandro Striggio und von dem fürstl. Kapellmeister Fr. Corteccia; sie ist der Beschreibung nicht beigefügt, scheint auch nie gedruckt worden zu sein. Von einer musikalischen Recitation findet sich nirgends eine Andeutung."

Im Jahre 1570 wurde zu Wien, in der alten Tafelstube, vor Kaiser Maximilian II. eine lateinische Comödie gehalten: Von der Wollust dieser Welt, und von der Tugend. In derselben waren eitel junge Herrn und Edelknaben von 14 und 15 Jahren, und unter denselben auch die jungen Erzherzoge, Kaiser Maximilians vielgeliebte Söhne. Zu diesen trat Voluptas. Frau Wollust, und ermahnet sie, ihr zu folgen, so würden sie ein gewünschtes, friedliches, süßes, freudenreiches Leben in dieser Welt führen können, ohne Mühe, Sorge und Herzeleid, und bei dieser Vermahnung thut sie ihren Palast auf, und zeigt ihnen ein Muster eines wollüstigen Lebens. Denn da hörte man Geigen, Lauten, Zithern, Pfeifen, Drommeten, Paucken und allerlei wohlklingende Instrumente; da sah man einen Haufen tanzen, sich herzen und küssen; da sah man Kammern und Betten vollliegen und der Liebe pflegen. Etliche sich mit Geld zählen. Aber die Tugend trat auch herbei, und zeigt ihnen in einem besonderen Winkel den schrecklichen Ausgang solches wollüstigen Lebens; wie etliche darüber in Verzweiflung sich selbst erhenkt und erstochen hatten; etliche gingen bekümmert vor Nagung des Gewissens, und wußten nicht, wo sie vor Angst bleiben sollten; etliche lagen siech und krank, schrieen ach und weh über die Schmerzen des Zipperleins und Steins; etliche lagen an der Schwindsucht, waren verdorrt wie ein Kienstock; etliche waren aussätzig, gingen daher wie Spittelleute; etliche stacken so voller Franzosen, wie die Bettler voll Läuse und die Hunde voll Flöhe. Auf den Seiten war unten die Hölle, als ein feuriger, schweflichter, brennender Pfuhl, der schnappte wie ein großer Drache nach allen Nachfolgern und Anhängern der Wollust. Dagegen stand

der Himmel offen, und ließ hervorblicken allerlei Ehre, Freude und Herrlichkeit, so den Nachfolgern der Tugend und Gottseligkeit bereitet wäre neben Glück und Wohlfahrt auf dieser Welt. (Reichart Theaterkalender 1799.)

Intermedii a Concerti fatii per la Comedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Seren. Don Ferdinando Medici e Madama Cristiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana. 1589. *(Gedr. Venezia appresso Giacomo Vincenti,* 1591.*)*

Die Ausgabe besteht in 14 Büchelchen, welche die Parte der Singstimmen, mitunter jene der Instrumente zu den Sinfonieen enthalten; das neunte enthält zugleich die Gedichte der Intermedii, und die Beschreibung der Aufführung. Hier auch machen wir zuerst Bekanntschaft mit einem großen Theil der Personen, die unmittelbar nachher an dem Werke der Reform des musikalischen Dramas Theil nahmen, und deren Namen wir im weiteren Verfolg oft wiederholt finden werden.

Aus der Zueignungsschrift an die Großherzogin vernehmen wir, daß Sign. Emilio de' Cavalieri von dem Großherzoge den Auftrag erhalten hatte, diese Musiche drucken zu lassen, und daß Herr Emilio deren Zusammenstellung dem Hofkapellmeister, Cristoforo Malvezzi, aufgetragen habe, der sich dann auch in der Zueignungsschrift an die Großherzogin unterzeichnet.

Die Intermedii, sechs der Reihe nach, sind in Musik gesetzt von dem berühmten Luca Marenzio, von Cristoforo Malvezzi (dem Herausgeber), Jacopo Peri detto il Zazzerino (Strobelkopf ?), Emilio de' Cavalieri und Giovanni Bardi (de' Conti di Vernio).

Die Musik besteht aus einer Reihe von Madrigalen für 3, 4, 5, 6 bis 8, dann in sogenannten Dialoghi für 12, 15, 18 bis 30 Singstimmen; mitunter finden sich Instrumentalsätze oder sog. Sinfonieen für 6 Parte in verschiedenen Schlüsseln, ohne nähere Bezeichnung der Instrumente, welchen sie zugedacht sind.

Die Zahl der Instrumente (il concerto, was wir heut zu Tag das Orchester nennen,) ist wieder sehr beträchtlich; es sind folgende: Leuti grossi e piccoli, Chitarroni, Lire, Arciviolata Lira, Cetera, Mandola, Salterio, Arpe; verschiedene Violen, als: Violino (auch Violina), Sopranin di Viola, Tenor di Viola, Basso di Viola, Sotto-Basso di Viola, Viola bastarda — sodann: Traverse, Tromboni, Cornetti und Organo di pivette (mit Blasbälgen).

Bei jeder Gesangsnummer sind die mitwirkenden Instrumente angezeigt, ob sich gleich ein Part für diese nicht dabei befindet. Bei vielen Nummern sind auch einzelne Sänger und Instrumentisten genannt. Bei den größeren Stücken, so wie bei dem Ballete, (im letzten Intermedio,) welches zugleich choreographisch beschrieben ist, wirkt das ganze Orchester und sämmtliche Sänger-Chöre zusammen, „im Himmel und auf der Erde."

Der interessanteste Theil des Ganzen ist das dritte Intermedio, sowohl von Seite des Gegenstandes und der vorzüglichen Dichtung, als auch darum, weil es von dem berühmtesten der zu den Compositionen für dieses Fest berufenen Meister, von Luca Marenzio, in Musik gesetzt worden ist; endlich nicht minder darum, daß es von den Schriftstellern bis auf unsere Zeit, (vorzüglich nur hinsichtlich der Poesie und des Spectakels,) am öftesten besprochen worden.

Es ist dieß il combattimento d'Appolline col serpente, die bekannte Fabel von dem pythischen Drachen auf Delos und Apollo's Sieg über dieses Ungeheuer.

1597 machte am Hofe zu Mantua Orazio Vecchi, ein tüchtiger und geschickter Contrapunktist den Versuch mit einer Comödia armonica, l'Anfiparnasso betitelt, die (ohne verbindenden Dialog) aus einer Reihe fünfst. burlesker Madrigale in fugirtem Style bestand, die hinter den Coulissen gesungen wurden, indessen auf der Bühne die handelnden Personen gestikulirten. Er hielt sich für den Erfinder einer neuen Gattung und seine Mitbürger setzten ihm in Würdigung seiner Leistungen ein Monument. Die Comödie, deren Text wohl auch von der Erfindung Vecchios war, mag für das zuschauende Publikum besonders ergötzlich gewesen sein; doch gilt das Werk wohl irrthümlich für die erste komische Oper.

1599 wurde zu Mantua bei Gelegenheit der Doppelvermählung Philipp III. von Spanien mit Margaretha von Oesterreich und des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich

mit der Infantin Clara Eugenia von Spanien ein Schäferschauspiel gegeben, dessen Aufführung über 25,000 Kronen kostete.*)

Ueber das Oratorium: dell' anima e del corpo von Emilio de Cavalieri, eine Art geistlichen oder moralisch-allegorischen Drama's, componirt in dem neuen Style — rappresentativo, parlante oder recitativo — und im Februar des Jahres 1600 zu Rom in dem Oratorio der Kirche della Vallicella, auf einer Bühne mit Scenen und Decorationen durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen aufgeführt, gibt Kiesewetter p. 44 folgende nach Burney's Mittheilungen abgefaßte Beschreibung.

„Statt einer Einleitung oder Symphonie wird „ein Madrigal" empfohlen, mit verdoppelten Stimmen, und mit Instrumenten verstärkt.

Was die Instrumente betrifft, so sollen diese hinter der Scene aufgestellt sein; und zwar eine Lira doppia, (glaublich eine große Art Viola, Viola da gamba,) ein Clavicembalo, ein Chitarrone, zwei Flauti oder Tibie all' antica. (Einer kleineren Viola oder Violine geschieht später auch Erwähnung**).) Den handelnden Personen wird empfohlen, Instrumente in der Hand zu halten, welches die Täuschung mehr, als ein sichtbares Concerto (Orchester) befördern werde. Dem Chor soll sein Platz auf dem Theater angewiesen sein, theils zum Sitzen, theils zum Stehen, im Angesicht der Hauptpersonen der Handlung. Die Sitzenden sollen beim Singen aufstehen, auch dabei gehörig gesticuliren.

Der Text soll gedruckt und ausgetheilt werden.

Wenn der Vorhang aufgerollt ist, erscheinen zwei Jünglinge, welche den Prolog recitiren. Sobald diese abgetreten sind, erscheint il Tempo, (die Zeit, einer der handelnden Charaktere;) ihm wird der Ton von den Instrumenten hinter der Scene angegeben.

Das Vergnügen und seine zwei Gefährten sollen Instrumente in der Hand haben, um ihren Gesang zu begleiten, und die Ritornelle auszuführen.

Der Körper (Corpo) mag bei Ausstossung der Worte: Si che hormai alma mia u. s. w. etwas von seinem Kleiderputz oder Schmuck von sich werfen, z. B. die goldene Halskette, die Federn von seinem Hute u. dgl.

Die Welt, (il Mondo, also ein männlicher Charakter,) und la Vita umana sollen insbesondere bunt und reich gekleidet sein, wenn sie aber nachher von ihren Hüllen entblößt sind, sollen sie armselig und elend erscheinen, endlich gar wie Todtengerippe.

Die Symphonieen und Ritornelle sollen von einer großen Anzahl von Instrumenten gespielt werden; und wenn eine Violine(?) den Hauptpart spielen würde, dürfte es von besonders guter Wirkung sein.

Das Ganze kann mit oder ohne Tanz schließen. Wird dieser vorgezogen, so soll der Vers: „Chiostri altissimi e stellati" gesungen und von dem Tanz in ehrwürdiger langsamer Bewegung begleitet werden. Hierauf sollen andere gravitätische Schritte und Figuren von feierlicher Gattung folgen. Während des Ritornells führen die vier Haupttänzer ein Ballet aus, belebt mit Capriolen und Entrechats, ohne Gesang; und so nach jeder Stanze, mit dienlicher Abwechslung, bald mit dem Gagliarden-, bald mit dem Canari-, bald mit dem Couranten-Schritt, „welches in den Ritornellen sehr gut lassen wird." — Die Stanzen des Ballets aber sollen von dem ganzen Personal, auf und hinter dem Theater, zugleich gesungen und gespielt werden.

Beigefügt, oder vielmehr vorangesendet, sind Rathschläge für die Ausführenden, die man auch wohl heut zu Tag Anordnern und Sängern eines musikalischen Dramas zur Beherzigung recht füglich empfehlen könnte.

Die (durchaus gehende) Musik besteht in Recitativen und Chören; letztere im einfachsten Contrapunct, ohne Versuch von Nachahmung oder Fuge. Eine Arie oder etwas einer solchen Aehnelndes kommt nirgends vor."

---

*) Dieß Beispiel von großer, oft sinnloser Verschwendung, ist leider nicht das Einzige in der Geschichte des Theaters. Bei der Vermählung Kaiser Leopold I., wurde die Oper: La Magnificenza della Casa d'Austria, aufgeführt, in welcher die Vergoldungen in einem einzigen darin vorkommenden Rittersaale über 36000 fl. kosteten. In einigen Auftritten waren über 300 Personen auf der Bühne. Bekannt ist es, wie noch kurz vor dem 7jährigen Kriege am sächsischen Hofe so kostbare Schauspiele gegeben wurden, daß der ohnehin im schlechtesten Zustande befindliche Staatsschatz, dadurch völlig erschöpft wurde.

**) Rom scheint mit Instrumenten nicht so reichlich bestellt gewesen zu sein, als Florenz.

Winterfeld in seiner Geschichte J. Gabrielis u. s. Zeit, gibt von p. 24 an eine Besprechung von Rinuccini's Stücken: Euridice und Ariadne.

„In der ganzen Anlage der Chorgesänge seiner Euridice hat Rinuccini offenbar gestrebt, etwas den Strophen, Gegenstrophen und Absätzen des griechischen Chores Aehnliches darzustellen, was wir in dieser Art in der Daphne nicht finden. Gesang der Chorführer, einzelner Stimmen des Chors, oder Abtheilungen desselben, wechseln in den Ruhepunkten der Handlung mit vollen Chorgesängen; im Verlaufe der Darstellung wird der Chor von Einzelnen angeredet, und führt durch den Vorsänger das Gespräch fort: er bleibt derselbe und verläßt die Bühne nicht, da ausgenommen, wo die Unterwelt vorgestellt wird, und in ihr ein zweiter Chor von unterirdischen Geistern erscheint. So, in der äußeren Erscheinung der antiken Tragödie sich anschließend, hat der Dichter auch dem Inhalte seiner Chorgesänge eine tiefere Bedeutung zu geben gesucht, um sie im Wesentlichen seinem Vorbilde näher zu bringen; er fand sie eben wiederum in der Liebe und ihrem Preiße, hier jedoch in edlerem Sinne als zuvor. In den klagenden Wechselgesängen über das Dahinscheiden der Euridice wird die Macht des Todes verkündet: der Gesang des vollen Chores, dessen Harmonie allezeit der in den vorangehenden Einzelgesängen übereinstimmt, tönt jedesmal dazwischen mit den Worten:

Seufzet Lüfte des Himmels, weinet, o Wald und Feld!

Die Fluth (heißt es in diesen Wechselgesängen) bändigt der kühne Schiffer: den Tod vermag keine Kunst zu bändigen. Bläst von dem Rücken des Appenin der Hauch, durch den die Fluth erstarrt, so gibt die fröhliche Flamme in verschlossenem Raume uns den süßen Frühling zurück. Wenn von den glühenden Strahlen der Sonne Erd' und Himmel zu entbrennen scheinen, macht des frischen Baches glänzende Quelle den Tag uns lieblich und fröhlich; den grimmen Drachen entledigt des Giftes und der Flammen der mächtige Zauberspruch; „der stolze, in Zorn entbrannte Löwe des Waldes ist zu zähmen, den Tod vermag keine Kunst zu bändigen. — Aber nun ist Orpheus in die Unterwelt hinabgestiegen, unversehrt bringt er die Geliebte zurück, er verliert sie nicht wieder, da er dem strengen Gebote des Dis gehorcht hat. Wechselchöre wiederum feiern seinen Sieg. Der Dichter, der Liebende ist es, der Tod und Vergessen überwindet; mit himmlischen Tönen erhebt der Sänger die Geliebte, mit ihnen weiß er die Spröde zu besiegen: dem Ruhme trachtet der kühne Krieger nach, aber zum dunklen Ufer, nur mit der Zither bewaffnet, stieg Orpheus herab, und siegend, ein hocherfreuter Gatte, kehrte er zurück. — Der unbekannte Dichter von Monteverde's Orfeo, unzufrieden wohl mit Rinuccini, daß er, der alten Fabel die in seinen Chören ausgesprochene Bedeutung zu geben, sich von ihr entfernt habe, hat in seinem Gedichte sich ihr treu angeschlossen; doch kaum ist er den Alten, denen er nacheifern wollte, dadurch näher gekommen. Der Hochzeitgesänge zu Anfang des Schauspiels, der Klaggesänge in dessen Mitte wollen wir nicht gedenken, und des auch in ihnen sich aussprechenden Bestrebens, den Bau der antiken Chorgesänge nachzuahmen. Die Chöre am Schlusse des dritten und vierten Aktes, so wie am Ende des Schauspiels, weil sie dessen Bedeutung auszusprechen trachten, erregen vorzüglich unsere Aufmerksamkeit. Als Orpheus in den Mittelpunkt der Unterwelt, in die Burg des Pluto, eingedrungen ist, läßt ein Geisterchor mit einem Madrigale folgenden Inhalts sich vernehmen: „Kein Werk hat der Mensch jemals vergebens versucht, die Natur weiß gegen ihn nicht mehr sich zu bewaffnen: die wogenden Felder der unbeständigen (Meeres) Ebene hat er gepflügt, und Saamen seiner Mühen ausgestreut, goldene Erute dadurch zu gewinnen, der Ruf, damit das Gedächtniß seines Ruhmes lebe, hat seinen Mund geöffnet, zu verkünden: daß auf zerbrechlichen Brettern er der See Zügel angelegt, des Nordens und Südens stürmische Wuth verachtet habe." Aber, so großen Beginnens ungeachtet, hat Orpheus dennoch durch Ungehorsam die Gattin wieder eingebüßt, und nun urtheilt der Chor über ihn: „die Tugend ist ein Strahl göttlicher Schönheit, wahrer Preiß der Seele: die Unbilden der Zeit fürchtet sie nicht, die Jahre mehren nur ihren Glanz. Die Unterwelt hat Orpheus besiegt, dann erlag er seiner Leidenschaft: ewiger Ehre werth ist nur der allein, welcher sich selber besiegt." So kehrt Orpheus zurück; dem Echo klagt er zuerst sein Leid, dann beginnt er das Lob seiner theuren, ihm zu früh entrissenen Euridice, indem er sie, freilich auf Kosten ihres ganzen Geschlechtes, erhebt, dem er (wir wissen nicht ob aus Schalkheit des Dichters) in sogenannten strauchelnden Versen (sdruccioli) endlich eine arge Lobrede hält. Nach diesen Schmähungen erscheint Apoll, und führt ihm zu Gemüth, er habe früher sich zu glücklich gefühlt, jetzt klage er zu viel, ob er nicht wisse, daß kein Gut auf Erden

beständig sei? nur im Himmel sei das Dauernde anzutreffen, und dorthin komme er, ihn abzuholen. Beide erheben sich dann auch in die Lüfte, der Chor preißt den zu den Göttern aufgenommenen Sänger, ein mohrischer Tanz (schon seit dem fünfzehnten Jahrhunderte am Ende der Schauspiele gebräuchlich) beschließt das Ganze. Wunderlich genug erscheint er zwischen den Worten des Schlußchors, durch den das Ganze eine moralisch-religiöse Bedeutung erhalten soll: „Gnade erwirbt im Himmel, der hienieden die Hölle fühlte, und der in Leiden gesäet, erntet die Früchte aller Gnade.“ Das Ganze hat uns nicht die Ueberzeugung gewähren können, daß diese Früchte des Lebens durch Leiden in dem Gemüthe des Sängers gezeitigt worden sind; wir fühlen, daß der Dichter, nach Bedeutsamkeit strebend, wortreich zwar, aber auch unwahr geworden ist; in dem ganzen Schauspiele, je mehr es äußerlich der Form des alten Dramas sich anzuschmiegen sucht, erscheint der innere Gegensatz gegen dasselbe, die Inhaltslosigkeit, nur um so störender. — Ariadne, von Rinuccini gedichtet, zeigt uns in ihren Chören ebenfalls ein antikisirendes Streben, weniger glücklich jedoch als Euridice, die unter geborgter fremder Form doch in modernem Sinne nicht ohne Sinnreiches und Bedeutendes ist in ihren Chorgesängen. Zuerst, mit Theseus und Ariadne, tritt ein Kriegerchor auf, der des Helden Lob singt. Nun neigt sich der Tag, und ein Chor von Fischern, die am Meere hausen, wird eingeführt: die Schönheit der heitern Nacht und ihrer Sterne, die Macht schöner Augen, irdischer Gestirne, ist der Gegenstand seines Gesanges. Der Morgen bricht wiederum an, der Chor läßt sich abermals hören; wir wissen nicht recht, ist es der uns schon vorhin erschienene, oder ein anderer; es scheinen Gefährten des Theseus zu sein, doch nicht die anfänglich aufgetretenen, kriegerischen. Gesang und Gegengesang ertönen, Wechsel einzelner Stimmen mit einer immer wiederkehrenden Strophe des vollen Chores; durch seinen Vorsänger nimmt der Chor an dem Gespräche Theil, dann unterhalten sich (sind es zwei Chorhälften oder zwei verschiedene Chöre ist nicht zu sagen) Chöre über des Theseus nahe Abreise. Die zuletzt Eintretenden können für die zuvor erschienenen Fischer gelten, aber auch für Hirten; Gegenstand ihres Gesanges ist ihr friedliches Leben im Gegensatze des unruhigen Umherschweifens gefeierter Helden; sie weiden ruhig ihre Heerden, sagen die Singenden, aber auch den schweigenden Heerden der Tiefe stellen sie Netze. Nun naht ein Bote, über des Theseus Flucht und die Verlassenheit der Ariadne, mit dem Chore sich zu unterhalten; sodann erscheint sie selbst mit ihrer rührenden Klage, dem gefeierten Mittelpunkte des Ganzen. Anfangs müht der Chor sich vergebens, sie zu trösten, dann wird sie ruhiger; nun spricht er seine Hoffnungen aus; Orpheus Muth preißt er, die Macht der Liebe habe ihn in den Orcus geführt, die ihm entrissene Gattin zurückzuholen; groß sei der Liebe Macht, von ihr getrieben, werde Theseus zu der verlassenen Gattin zurückkehren. Allein er hat sich geirrt; Bacchus ist unterdessen erschienen, hat glücklich geworben um die Verlassene, so erzählt ein Bote; dann treten Bacchus und Ariadne selber auf, er mit seinen Kriegern, die eine Hälfte tanzend, singend die andere: der Olymp öffnet sich, die Götter segnen die Vermählung des neuen Paares. —

Eines der interessantesten Stücke ist der Tanz der Spröden, gedichtet von Rinuccini, componirt von A. Monteverde, 1608 zu Mantua aufgeführt. Die Dichtung verfolgte die Absicht, allerdings unter einer wunderlichen Einkleidung, die Damen des Hofes zu belehren, daß sie mit ihrer Gunst gegen die anwesenden Ritter nicht zu karg sein sollten. — Als die vornehmen Zuschauer ihre Plätze eingenommen hatten, hörte man, statt des gewöhnlichen dreifachen Trompetengeschmetters ein donnerähnliches Getöse von gedämpften Trommeln unter der Bühne, und der Vorhang flog schnell auf. Der Eingang einer weiten und tiefen Höhle, so daß kein Auge ihr Ende zu erreichen vermochte, zeigte sich in der Mitte der Bühne. Rings um dieselbe und in ihrem Innern loderten Flammen; weit innen, in der Tiefe, gähnte ein furchtbarer Schlund, aus welchem glühende Blasen aussprudelten, in denen Ungethüme von so gräßlicher Gestalt sich bewegten, daß die Augen Vieler kaum dorthin zu blicken wagten. Außerhalb dieser Höhle, von spärlichem und traurigem Lichte beschienen, zeigte sich Venus, den Amor an der Hand; sanfte Instrumente hinter der Scene begleiteten ihr gesungenes Gespräch. Eines Vorhabens willen, das er der Mutter noch nicht eröffnen kann, ist Amor entschlossen, in die Burg des Dis einzudringen; sie billigt seinen kühnen Entschluß, und er wandelt muthig mitten durch die Flamme hinein in die Höhle. Sie nun wendet sich gegen die Zuschauerinnen mit der bedenklichen Rede: „Höret ihr Frauen, bewahret in euren Herzen des Göttermundes weise Rede: welche von euch, Feindin Amors, in ihrem

Blüthenalter ihr Herz mit Grausamkeit waffnet, wird einst seinen Pfeil, seine Flammen erkennen, wenn ihr Schönheit und Anmuth mangeln; dann wird sie mit zu später Reue der trügerischen Hülfe der Schminke und der Schönheitswasser sich zuwenden." Amor tritt nun, in Begleitung Pluto's, rechts hervor aus der Höhle. Der Gott der Unterwelt erscheint gekleidet wie die Dichter ihn beschreiben, aber von Gold und Edelsteinen glänzen seine Kleider. Wie er der Venus sich genaht, klagt sie ihm ihr Leid, daß Niemand Amors mehr achte. „Dort in der edlen Manto" sagt sie, „haben Frauen, an Schönheit und Werth die stolzen Namen der Würdigsten übertreffend, mit solcher Strenge sich gewaffnet, daß sie seine Pfeile gering achten. Die Bitten, die Thränen der treuesten Liebenden hören sie nicht mehr, nicht einen Schatten von Gewährung mehr finden Liebe, Treue, Beständigkeit. Die Qual des Einen erzählt mit Lachen diese; jene freut sich, nur schön zu sein, weil sie Seufzer und Thränen aus dem Herzen hervorlockt. Auf dem Felde der Ehre bewegt sich vergebens, anmuthig stolz, der edle Krieger; der hochstrebende Sinn feiert mit seinen Liedern vergebens die Schönheit, die ihn nicht hört, nicht achtet; — aus der dunklen Hölle rufe jene grausamen Frevlerinnen hervor, wo sie, von Hoffnung entblößt, vergebens weinen; möge jede der stolzen Schönen am Mincio sehen, welche Qualen der grausamen Schönheit aufbewahrt sind." Pluto ruft den Geistern der Unterwelt; furchtbare, feuersprühende Larven erscheinen, seine Befehle zu vernehmen und sie zu befolgen. Als aber die Schaar der Unglücklichen nun wirklich naht, vermögen Venus und Amor den Anblick nicht zu ertragen; in wenigen Tönen nur sprechen sie ihr tiefes Mitleid aus, und dann entfernen sie sich. Nun ziehen aus dem grausen Höllenschlunde die Spröden (ingrate), von denen das ganze Spiel seinen Namen führt, hervor an das Tageslicht. Den größten Fleiß hatte man auf ihre Erscheinung gewendet. Lange Gewande umhüllten ihre Gestalt, aus einem reichen, für diese Gelegenheit besonders gewebten Stoffe gefertigt. Er war aschfarben, Gold- und Silberfäden aber mit so vieler Kunst durch das Gewebe geschlungen, daß die Kleider Asche schienen, mit glimmenden Funken überstreut; auch waren Flammen in Gold und Seide in sie und die Mäntel gestickt; Rubinen, Karfunkel und andere Edelsteine, glühenden Kohlen gleichend, halfen die Täuschung vollenden. Ihr Antlitz war todtenblaß und entstellt, ohne jedoch die frühere Schönheit zu verleugnen, das Haar in kunstvoller Verwirrung, doch so, daß sein Glanz darunter hervorleuchtete; Granaten und Rubinen, durch dasselbe geflochten, wiederholten hier dieselbe Täuschung wie bei den Gewändern. So ziehen sie bei dem Klange einer trüben, schwermüthigen Musik hinab von der Bühne, in den für den Tanz bestimmten Halbkreis des Theaters; ihr Tanz ist das Ueberraschendste und Neueste, was man bisher noch gesehen hatte. Bald mit Gebehrden des Schmerzes, bald der Verzweiflung, des Mitleids dann und wiederum des Zornes, nahen sie einander und fliehen sie sich; sie umarmen sich mit Zärtlichkeit, und dann stoßen sie mit Wuth und Abscheu sich zurück. Die eine flieht vor der andern, diese verfolgt sie mit drohendem Blick; sie scheinen mit einander zu hadern und sich zu versöhnen, und alles dieses führen sie mit so vieler Anmuth, Gewandtheit und Mannigfaltigkeit aus, daß sie den Zuschauern die Gefühle mittheilen, welche durch sie dargestellt werden. Pluto heißt sie innehalten. In einer Reihe stehen sie ihm gegenüber, er in der Mitte der Bühne; und nun wendet er sich gegen die anwesenden Fürstinnen und die zuschauenden Damen, ihnen eröffnend, weßhalb Venus und Amor das erschienene Gesicht ihnen vorzuführen gebeten. Er schließt: „Wenn Thränen und Bitten Euch nichts gelten, möge Furcht vor ewiger Qual Euch bewegen; aber welcher blinde Wahn läßt Euch dasjenige versagen, das endlich wider Euren Willen die Jahre Euch rauben? Sterbliche Schönheit (glaubt meiner Rede) ist keine Frucht, die bis zum Ende bewahrt werden darf." Jene Lehre mehr noch einzuschärfen, beginnt derselbe Tanz wieder, doch mit Gebehrden, verzweifelter noch und leidenschaftlicher; so fliehen die Tänzerinnen endlich die Bühne hinauf, wo dann Pluto's harter Spruch sie zurückkehren heißt in den Höllenschlund. Nur Eine bleibt zögernd zurück, während die andern der Qual entgegenschleichen, bricht aus in heftiges Weinen und Schluchzen, und öffnet den Mund zu folgendem Gesange: „Zu hart, zu hart ist es, zu den Klagen in der düstern Hölle zurückzukehren, zu dem Dampfe, dem Schreien, dem Heulen, der ewigen Qual! wo ist die Pracht, wo sind die Liebenden, wohin gehen wir, Frauen, die einst die Welt so hoch geachtet? Auf immer lebt wohl, du heitere, reine Luft, Himmel, Sonne, leuchtende Sterne; Mitleid lernet, ihr Frauen und Mädchen!" Die letzten Worte rufen in vierstimmigem Chorgesange (dem einzigen, neben einem kurzen der höllischen Geister) die Spröden als Scheidegruß den Zuschauerinnen nach. Sie sind nun zurückgekehrt in die Hölle, die sich hinter ihnen

schließt, und statt des früheren Grauens zeigt sich den Blicken eine weite anmuthige Landschaft. — Wie viel jene, in Tanz und Gesang, in grauenvollen Bildern gegebene Lehre gefruchtet habe, wissen wir nicht zu sagen; allein noch zwanzig Jahre später hörte der Hof Ferdinands des Dritten, an welchem Eleonora Gonzaga herrschte, sie gerne wiederum vortragen, mit einigen Veränderungen für die dortige Bühne eingerichtet, und der Hof Mantua's wurde mindestens niemals wegen übertriebener Sittenstrenge und Sprödigkeit getadelt."

12) Ein Geistlich spiel, von der Gotfurchtigen vnd keuschen frawen Susannen, gantz lustig vnd fruchtbarlich zu lesen von Paulus Rebhun. Zwickaw 1536. 2. verm. u. verb. Aufl. 1544. Nachdruck bei Nickel Schirlentz in Wittenberg 1536.

P. Rebhun studirte in Wittenberg, wo er Luthers und Melanchthons Freund, ja des ersteren Tischgenosse war. Von da aus kam er nach Kahla, 1531 aber als dritter Lehrer an die Lateinschule in Zwickau, deren Conrektor er von 1535—1538 war; diese Stelle vertauschte er mit dem Schulmeisteramt in Plauen, in welcher Stadt man ihn auch zum Pfarrer erwählte. 1542 ging er als Pfarrer nach Oelsnitz, wo er in gleichem Jahre mit Luther, 1546, starb. Rebhun gehört zu den seltenen Männern seiner Zeit, die trotz ihrer altclassischen Bildung warme Liebe zur Muttersprache bewahrten und deren Förderung sich in jeder Weise angelegen sein ließen.

Das nachstehend theilweise mitgetheilte Stück gehört zu den ersten Erzeugnissen einer neuen Gattung der deutschen Literatur, des bis dahin noch sehr wenig entwickelten deutschen Dramas. Es eröffnete die große Reihe biblischer Stücke der Reformationszeit, die sich von den älteren Passionsspielen nach Form und Inhalt wesentlich unterscheiden. Die Fluth dieser um die Mitte des 16. Jahrhunderts anhebenden, durch Luthers Bibelübersetzungen und seine sonstigen Ermahnungen zur Pflege des geistlichen Schauspiels angeregten Spiele, ist offenbar eine Folge der Freude, welche das Volk an den in ihrer naiven Form so höchst anziehenden Stoffen hatte und des Bestrebens, diesen neuaufgedeckten Schatz durch öffentliche theatralische Vorstellungen zum Gemeingut der Menge zu machen.

„Wenn ein christenmensch solch Spil klerlich vor Augen sieht handeln, vnd gleich wie ein hübsch gemel mit allen seinen Farben ausgestrichen vor ihm sieht, so ist nicht anders müglich, es muß ihn bewegen vnd zu hertzen gehen." (Krueginger 1543).

Rebhun ist nicht nur einer der ersten, er ist auch der bedeutendste Dramatiker seiner Zeit; er lieferte die ersten Kunstdramen und wandte zuerst die Regeln des classischen Schauspiels auf seine Stücke an. Die Susanne ist das beste Stück des 16. Jahrhunderts, der Stoff ist bereichert und erweitert durch angemessene Zudichtung und Ausführung der gegebenen Motive, durch treffliche Schilderungen des öffentlichen und Familienlebens, die Hauptpersonen sind bestens charakterisirt*) und doch ist das Stück treu im Geist und Colorit der biblischen Erzählung. Große Sorgfalt ist zugleich auf die zwischen den Acten eingelegten metrisch und musikalisch kunstvoll gearbeiteten Chöre verwendet, obwohl damit nur eine alte Sitte, wieder aufgefrischt wird. Er braucht deßhalb nicht, wie es sonst mehrfach wohl geschah, schon vorhandene Gesänge, nein, er dichtet diesen lyrischen Theil selbst und zwar so, daß er wie im antiken Drama in engster Beziehung zu der dargestellten Handlung steht, und wie dort die Empfindungen und Reflectionen der Hörer ausdrückt. Die Susanna wurde am Sonntage Invocavit von etlichen Burgern in Kahla agirt. Der Verfasser sagt selbst darüber, daß daraus zu entnehmen seien „viel guter lehr, den glauben zu stercken, das Creutz zu tragen, gedult zu haben, wie yede Frau ihr ehre werd halten soll, wie öberkeit sich halten soll im rechten, was herrn, frawn, kind, megden vnd knechten gebürt."

Außer der Susanna haben wir von Rebhun noch: Ein Hochzeitsspiel auf die Hochzeit zu Cana 1538 und die Klag des armen Mannes 1540.

Nachahmer von ihm waren:

Hans Ackermann in Zwickau: Ein Schönes Geistliches vnd fast nützliches Spiel vom verlornen Son. Gehalten in der Churf. Stadt Zwickaw 1536. Wittenb. gedr.

---

*) Die Sprache ist gewandt und nach den Individualitäten der Sprechenden abgestuft; das Ganze erscheint frei und leicht durch eigene Kraft getragen.

d. J. Weiß 1537. Neue Aufl. 1540. — Ein geistl. vnd fast nützlich Spiel von dem fromen gottfurchtigen Mann Thobia. Zw. 1539.

Hans Tirolff, Bürger zu Kahla, Uebersetzer des Pammachius von Th. Naogeorgus 1541; die schöne Historia von der Heirat Isaacs vnd seiner lieben Rebecken, jnn ein Spiel Rheimweis gesetzt. Wittenb. 1539. (2 Drucke.)

Joh. Chryseus: Hoffteufel. Wittenb. 1545. (Spätere Ausgaben. Frankf. 1562. 1564 u. 66.)

Joh. Krueginger, Vollensem, Diaconus zu Marienberg im Erzgebirge: Comoedia Von dem reichen Mann und armen Lazaro 1543. (Sp. Dr. Dresden 1555). — Tragoedia von Herode und Joanne dem Täuffer, inn deudsche Reymen verfasset. Zw. 1545.

Lucas Mai, Schulmeister zu Hildburghausen: Ein Schöne vnnd newe Comedien, Von der wunderbarlichen vereinigung Göttlicher gerechtigkeit vnd barmherzigkeit, wie dieselben in der seligkeit vnd erlösung des Menschen zusammenkomen, vnd in Gottes gericht vermischt werden, aus S. Bernhardo genommen. Aufgeführt im Schloße zu Schleusingen, den 11. und 13. Febr. 1561. Wittemb. 1562.

Martin Hayneccius, geb. 10. Aug. 1544, Professor, dann Rector zu Grimma, † 28. April 1611: Almansor, der Kinder Schulspiegel, Borna 1582 (2. Aufl. Alm. der Kinder Schulteuffel. Leipz. 1603). — Hansoframea oder meister Kecks. 1582. (N. Dr. Hans Pfriem. Leipz. 1603. Hans Pfruem. Magdeb. 1606.)

Johann Schlayß, Diacon zu Dettingen Schloßberg: die ganze Hist. von dem frommen vnd keuschen Joseph, wie er von seinen Brüdern verkauft, vnd die Kinder Jsrael in Egypten kommen sind. Erstlich gestellt durch Christ. Zyrln, Schulm. zu Weissenburg a. Rh. Jetzund auß des Ehrw. vnnd Hochgelehrten Herrn d. Egidij Hunij lat. Comoedi gemehrt und gebessert. Tübingen 1593.

Andreas Calagius, geb. 1549 zu Breslau, kais. gekr. Poet. † 1609: Rebecca, Ein sehr lustige, vnd gar Newe Comedia vom Seligen Ehestande. Liegnitz 1599. — Susanna, Eine zumal Lustige vnd Gar Newe Comoedie. Görlitz 1604. (Beide Stücke sind Uebersetzungen aus Frischlin.) — Eine neue Tragicomoedia, Tychermäa, oder Stamatus. Preßlaw. 1613.

Ludovicus Hotonius. Freimuth vom verlornen Sohn übers. 1603.

Ueber Rebhun und seine Dichtungen siehe Palm: Bibl. des lit. Vereins. Bd. 49. und über die Susanna, Gödeke: 11 Bücher deutscher Dichtung. 1. Abth. p. 71.

Argument oder Inhalt:

Sosann das from vnd keusche weib
Mit ihrer schön, und zartem leib,
Die Richter beyd entzundet hat
Doch on ihr wissen, willn vnd that,
Im garten sie ihr stellen nach
Yhr lust zu büssen ist ihn gach,
Da sie ihr meyd von sich lest gehn
Yhrs willns sie ihn nicht wil gestehn,
Das bringt ihr grosse angst vnd not
Mit grim sie drohen ihr den todt,
Ein zeter gschrey sie machen schwindt
Daß sehr erschrickt das haus gesindt,
Für gricht mit gwalt sies lassen holn
Beyd ehr, vnd lebn yhr nehmen wolln,
Yhr herr Joachim vnd ihr kindt
Yhr vater, muter, schwester, gsindt,
Mit ihr mit weynen kummen dar
Die richter zeugen offenbar,
Wie sie ein ehebruch hab verbracht
Die herrn verdammens on bedacht,
Den sträfern wird beuelch gethan
Das sie versteynt werd auff dem plan,
Da kümpt ihr Gott zu hülffe schnel
Erlöst sie durch den Daniel,
Die Richter werdn an yhrer stadt
Gestrafft umb ihre missethat,
Die Widwen auch gerochen werdn
Den eyn gschach gwalt vom reichen hern,
Der andern ward der schutz versagt
Das sie Gott yhrem herrn geklagt,
Die Richter müssens glag bezaln
Joachim mit den seinen alln,
Sich freud und jubilieret Gott
Das er Susann erredt vom todt.

Vnterredner diß spils.

Resatha, Ichaboth } die zwen Richter.
Simeon, Gamaliel, Zacharias, Nahor } Die vier Eltisten, oder Radtsgenossen.
Daniel der Prophetisch knab.

Susanna die keuſche Fraw.

Joachim	der Suſannen	Man
Helchias		Vater
Elisabet		Mutter
Rebecca		Schweſter
Beniamin		Söhnlein
Jahel		Töchterlein
Sara		Erſte Meyd
Dabira		Andere Meyd

Baldam der reiche Bürger

Olympa, Ruth	Zwo Widwen
Abdi, Gorgias, Samri	des Joachims Knechte.
Abed, Giezi	die zween Schergen.

Actus Primi. Scena Prima.

(Die beiden Richter offenbaren ſich gegenſeitig ihre heftige Leidenſchaft zu Suſannen).

Ichab:

Nach dem jn Jochems haus wir haben
Zu weylen klag vnd ſach vertragen,
Die vns da ſelbſt für bringt die gmeyne
Wie wir habn gſehen offt alleine
Suſann in yhrem ſchmuck, vnd zieren
Im garten hin vnd her ſpazieren
Die weil ich nu darauf geachtet
Vnd yhren zarten leib betrachtet
So hat ſie mir mein herz beſeſſen
Das ich yhr ſchlechts nicht kan vergeſſen
Ich ſiz, odr ſteh, ich ſchlaff, odr wache
Ich eß, odr trink, odr was ich mache
Ich ſiz zu gricht, odr geh von dannen
So denck ich an die fraw Suſannen
Vor yhrer lieb kein rhue nicht habe
Zu tiſch, zu bett, bey nacht, noch tage
All meine ſynn ſeind mir verrucket
Vnd in yhrn zarten leib verzucket
Mein herz das ſchmilzt mir izt zuſammen.
Als leg es mitten in der flammen
Von ſolcher flam, vnd groſſer brunſte
Mir ſteyget vnder augn die dunſte
Das, wenn ich ſoll die warheit iehen
Ich ſchir kan weder hörn, noch ſehen

— — — — — — — —

So helffet mir zu diſer farte
Die weil ich werd gequelt ßo harte
Dann mir mein brunſt nicht wird geſtillet
Ich habe dann meinn willn erfüllet
Mein will abr der iſt, vnd kein ander
Nur das ich mit Suſann ſelbander
Der liebe ſpil mit luſt ſoll pflegen
Wo das nicht gſchicht, kann ich nicht leben.

Reſatha:

So wiſſet das in dem ſpitale
Auch ich lig krankh, vnd leid groß quale
Dauon yhr mir iz habt geklaget
Das yhr darinn ſeyt hart geplaget
Dann auch Suſann das zarte weibe
Hat mir endzundt mein herz im leibe
Mit yhrer lieb ßo gar vmgeben
Das mich ganz dunkht ich kunn nicht leben
Wo ich ſie teglich nicht ſolt ſehen
Vnd ettwo nahend umb ſie gehen
Als offt wir da ein ſach ſolln richten
So thut mein herz nichts anders tichten
Denn nur wie mir wurd raum gegeben
Mit yhr der liebe ſpil zu pflegen.

(Die beiden liebeſiechen Alten verbinden ſich zu gegenſeitiger Unterſtützung, verhehlen ſich jedoch die Schwierigkeiten, welche der Erfüllung ihrer Wünſche entgegenſtehen, nicht.)

Reſatha:

Denn yhr das ſelber wiſt und ſehet
Wie es vmb fraw Suſannen ſtehet
Sie iſt ein frum gotfurchtig weibe
Kein vnzucht iſt in yhrem leibe
Yhrn man ſie helt in allen ehren
Thut ſich von ſeiner lieb nicht keren
Auff ehr, vnd tugnt ſie zeucht yhr kinde
Dazu yhr ganzes haus geſynde
Vol erbarkeit ſeind all yhr ſitten
Drumb hab ich ſorg, wenn wirs gleich bitten
Vnnd yhr anmutten vnſern willen
Wie werd vns diſen nicht erfüllen

(Beide beſchließen den erſten ſchönen Tag zur Ausführung ihres Vorhabens zu benützen, denn:)

Ichab:

Gemeinklich wenn warm ſcheint die ſunne
So gehts inn garten zu dem brunne
Vnd badet ſich alda alleine
Der meid bey yhr ſie leſſet keine
Drumb acht ich das nicht vnbequeme
Das wir der warmen Tag geremen
Vnd vns zu weil verbergn inn garten
Vnd heimlich yhrer zukunfft warten
Vileicht vns yrchent einmal wirt bſcheret
Was vnſers herzens luſt begehret.

Scena Secunda.

Joachim, Abdi, Ichaboth, Resatha, Susanna, Beniamin, Jahel.

(Joachim will verreisen, obwohl Susanna ihn dringend bittet, die Reise aufzugeben; er ersucht die Richter, seines Hauses fleißig acht zu haben, verspricht bald zurückzukehren und den Seinen hübsche Sachen mitzubringen).

Joachim:

Knecht Abdi mach dich auff mit mir
Zu gehn ein meil drey, oder vier

Abdi:

Ja herr, es soll kein saumnus han
Ich will mich rüsten auff die ban.

— — — — — — — —

Ichaboth:

Her Jochem, wo sol das hin sein?
Wolt yhr eur haußfraun lahn allein?

Joachim:

Ich hab ein gscheffi zurichten aus
Liebe Herrn secht auch mit auff mein haus
Wenn yhr pflegt aus vnd ein zu gehn
Das mir nicht vnfal möcht zu stehn.

— — — — — — — —

Susanna:

Ach herr, wo denkht yhr aber aus
Das yhr wolt ziehen aus dem haus
Vnd mich in trauren sizen lahn?
Dann ich kein freud im herzen han
Wo yhr nicht nahend seit vmb mich
Vnd ich euch teglich hör vnd sich.

— — — — — — — —

Denn ia nach got dem herrn ist mir
Kein lieber ding auff erd denn yhr
So gar, das, wo yhr von mir seit
So ists mein größtes herzen leidt
Dann eur ich sorg hab alle zeit
Das euch nicht widerfahr ein leidt
Drumb bitt ich, so es sache wer
Das euch zu bleiben brecht kein gefehr
Wollt dieses wandern lassen stehn
Das ich sölchs leids mug mussig gehn.

— — — — — — — —

Yhr kinder kumt zum vater vor
Er will iz wandern aus dem thor
Bitt yhn das er bald wieder ker
Vnd euch was schöns mit ihm bring her.

Beniamin:

Lieb vater kumt herwider schier
Vnd bringt auch ettwas schönes mir.

Jahel:

Mie auch, mie auch lieb vate mein
Bringt was, das gulden ist vnd fein.

Joachim:

Ir lieben kinder seit nur frum
So wil ich, wenn ich wider kum
Euch ettwas schönes bringen mit
Secht das yhr got auch für mich bitt
Auff das ich gsundt herwider kum.

Beniamin:

Wir wollen alle sein fein frum.

— — — — — — — —

Susanna:

Got helff euch gsund herwider schir
Das yhr mit freuden kumt zu mir.

Resatha:

Got geb das er ein iahr auß bleib
Wenn uns nur wurd zu theil sein weib.

Chorus primus.

Fraw Venus groß ist dein gewalt
Bey allen menschen kinden
Vor dir bleibt weder iung noch alt
Du bringst yhr vil zu ßunden.
Mit scharffen pfeiln dein blindes kind
Durchdringt der menschen herzen schwindt
Vnd nimt sie gar gefangen
Wer da ein mal die schanz versicht
Vnd erstlich yhm nicht widerficht
:|: An dir muß er behangen. :|:

Wie wol nu iunge leut gemein
Durch dich vil werdn betrogen
So werdn doch offt an deinen reyn
Auch alte narrn gezogen
Durch deine netz darnider gfelt
Das sie kein erbarkeit aufhelt
Von ßunden, noch von schanden
So bringst auch sonst die all zu spot
Vor aller welt vnd auch vor got
:|: So steckhen in deinn banden :|:

Proportio.

Dagegen aber iung vnd alt
So deiner sich erwehren
Vnd widerstehn mit ernst vnd gwalt
Die kumen recht zu ehren
Als die vermeiden deine bandt
Vnd gebn sich inn ehlichen standt
Vnd thun daraus nicht schreiten
An ander halten lieb vnd werdt
Die werden auch von got geehrt
:|: Vnd hie von allen leuten. :|:

Denn was kann edlers sein auff erd
Denn so sich ehleut halten
Gegn ander allzeit lieb, vnd werdt
Vnd lassen sich nicht spallen
Durch vnfal oder frembde lieb
Noch klafferey vnd böß getrib
Das ehlich bandt zureissen
Sölch lieb kumpt nicht von Venus her
Sant Paul gepeuts in seiner lehr
:|: Darumb wirs billich preißen. :|:

Actus Secundi. Scena Prima.

Baldam:

Hab iz abermal besehen
Wie mein korn im feld thut stehen
Wil mir noch nicht wol behagen
Dann die andern ackher tragen
Neben meim vil schöner treide
Welchs mir ist ein grosses leide.
Sonderlich so hat mein nackber
Nechst bey mir den besten ackher
Das ich zwar im ganzen felde
Keinen lieber haben wölde
Drumb ichs auch offt fürgenuhmen
Wie ich möcht darhinder kumen
Mannich pracktik auch ertichtet
Aber noch nichts außgerichtet
Noch den acker kund erheben
Weil mein nackber war im leben.

(Nachdem nun der Nachbar todt ist, will Baldam behaupten, daß er ihm auf den Acker Geld geliehen und will, wenn die Wittwe die nöthige Summe nicht zu bezahlen vermag, das Grundstück sich aneignen; damit der Plan sicher gelingen kann, sollen die Richter bestochen werden.)

Scena Secunda.

Ichaboth, Baldam, Resatha, Abed, Olympa.

(Baldam bringt seine falsche Aussage vor; die Richter sprechen ihm Recht zu; Olympa soll ihren Acker verlieren.)

Scena Tertia.

Beniamin, Susanna, Jahel, Dabira, Sara.

Beniamin:

O liebe muter was hab ich vernuhmen
Ich war on gfer yzt in die kuchen kumen
Nicht weis ich, was ich drinnen hat zu suchen
Da hört ich vnser meid so greulich fluchen,
Sie wird nicht Got den herrn vor augen haben
Wie ihr vns nechten thett ym bette sagen
Das wir Got fürchten solln, vnd allzeit ehren
Vnd hütten vns vor fluchen vnd vor schweren
Ey wird ihr dann auch Got die sünde schenken?

Susanna:

Neyn liebes kind, er wirds ihr wohl gedenken
Secht nur, das ihr nicht auch der massen handelt
Noch in des teuffels weg, vnd sünden wandelt
Dann Got gedrohet hat alln bösen kinden
Das er sie straffen wöll, als offt sie sünden
So aber sie nach seinem willen leben
So wil er endlich ihn den hymel geben.

Jahel:

Lieb mute wed ich auch in hymel thumen?

Susanna:

Ja liebes kind, sey frum, so wirst drein kumen.

(Susanna befiehlt nun den Mägden bis zur Rückkehr des Mannes das Haus zu säubern; sie selbst will am Nachmittag in ihren Garten gehn, um zu baden.)

Scena Quarta.

Resatha, Ichaboth, Ruth.

Resatha:

Wolt yhr nicht hören gute mehre?

Ichaboth:

Jo, wenn nur was guts verhanden were
Ists nicht etwas von der fraw Susannen?

Resatha:

Jo, yzund vor kleiner weil vergangen
Hört ich si zu yhren meiden sagen
Wie sie yzund bald nach mittem tage
Sich wolt baden vnden in dem garten.

(Beide beschließen, sich in den Garten zu verstecken und Susanne im Bade zu überraschen. Ruth, welche kommt um eine Klage vorzubringen, wird nicht angehört und zurückgewiesen.)

Chorus secundus.

Diß ist der werlet lauff
Wer vleissig siecht darauff
Der findet wie gewalt
Allzeit das recht behalt
Reichtumb wird fur gezückt
Armut gar vnterdrückt
Wer nicht hat gut vnd hab
Muß allzeit sein schabab
Gunst gilt bey yedermann
Wer diser viel kan han
Der hat ein gwunnen spiel
Vnrecht schadt yhm nicht viel
Freundschafft vnd groß geschlecht
Macht vieln yhr sach gerecht
Ist einr ein schlechter man
Offt muß er vnrecht han
Widwen vnd arme kindt
Allnthalbn verlassen sindt
Fur sündt man das nicht richt
Wenn yhn gleich vnrecht gschicht.

Proportio.

Wie wol nu aber ist das glück
Der armen hie auff erden
Das man sie bschwer vnd vnderdrück
So wirdts doch anders werden
Denn got sich yhrer not nimt an
So sie zu yhm vertrawen han
Er hats yhn gwiß versprochen
So yemands yhn ein leyd zufürt
Sein aug yhm wirdt damit berürt
Es bleibt nicht ungerochen.

Darumb getrost vnd wacker seit
Die yhr hie werd geplaget
Eur leib sol kürtzlich werdn zur freud
Wenn yhr das creutz nur traget
Gedültig vnd mit sanfftem mut
Nur got eur sach beuelen thut
Der wils zum besten wenden
Wenn er ersiecht die rechte zeit
Verzagt nur nicht er ist nicht weit
Er wirdt sein hülff euch senden.

Actus Tertii. Scena Prima.

Susanna. Sara. Dabira.

Susanna:

Yzund scheind fein warm die sunn
Drumb ich gehen wil zum brunn
Vnd daselbs mich badn ein weil
Drumb so macht euch auff mit eyl
Volgt mir in den garten nach
Dann richt auß auch eure sach.

— — — — — — — —

(Das volgent redet sie jm garten.)

Nu geht izund wider hyn
Weil ich nu beim brunnen bin
Dann ich mich ein weil allein
Baden wil, dorfft nicht da sein.
Aber vbr ein kleine zeit
Secht, das ihr bey mir do seyt
Bringt mit euch die salben vnd öl
Seyff, vnd was ich haben söl
Dann so solt yhr salben mich
Biß ich meine zeit ersiech
Yzund aber habt in acht
Das yhr wol die thür vermacht
Das nicht yemands kom herzu
Vnd mir leyd vnd vngmach thu.

— — — — — — — —

Scena Secunda.

Resatha. Susanna. Ichaboth.

Resatha:

Wolauff es ist izunder zeyt
Das glück hat vns den weg bereit
Ich hoff wir wolln yzt werden gewert
Was vnser herz hat lang begehrt.

Susanna:

Hülff got, was da? wo kumpt yhr her?
Wie habt yhr mich erschreckt so sehr.

Ichaboth:

Entsezt euch nicht fraw tugentreich
Das wir yzt kumen her zu euch
Die vrsach die vns einher treyb
Das ist eur edler zarter leib
In welches lieb wir seind endzündt
Das vnser herz on auffhörn brindt
Vnd gar nicht kann geleschet werdn
Yhr thut dann was wyr yzt begehrn
Drumb ist das vnser bith gemein
Die weil yhr yzund seit alein
Wolt euch ergebn zu vnserm willn
Der liebe brunst durch euch zu stilln.

Susanna:

Behut vns got was saget yhr
Eur bitten, das sey weyt von mir
Wolt yhr mich heissen lieben hern
Was yhr eim andern selbs solt wehrn?

Resatha:

Ein mal geht hin, es schadet nicht
Es kan so gleich nicht sein gericht
Eur lieb die hat vns so entzündt
Das wir keins synns nicht mechtig sind
All vnser gmut sehnt sich nach euch
Drumb bitten wir fraw tugentreich
Die weil eur lieb das hat gethan
Wolt vns der selben gniessen lahn
Yhr solt es auch nicht thun vmb sunst
Stets solt yhr haben vnser gunst.

— — — — — — — —

Susanna:

Sölch gunst von euch ich nicht begehr
Ist gnug, das mich mein lieber herr
Mit sölcher gunst vmbfahen thut
Dazu begehr ich nicht eur gut
Dann mir von euch kein gschenk kan werdn
Das mir möcht lieber sein auff erdn
Dann das ich halt meim lieben herrn
Den ehestandt reyn, vnd bleib bey ehrn.

Ichaboth:

Eur ehr vnd auch eur gut gerücht
Wirdt euch damit genuhmen nicht
So yhr yzt thut nach vnserm wil
Dann sölches bleibt wol in der still
Die weil es niemand hört noch siecht
Vnd vnser keiner saget nicht
Dann wer wolt euch das sehen an
Das yhr hett vnsern willn gethan?
So yhr euch aber bschweren werdt
Zu thun was vnser herz begehrt
So sol euch recht das vnglück bstehn
Welchs yhr yzunder wolt vmbgehn.
Dann erstlich sollt yhr eurer ehrn
Durch vns erst recht beraubet werdn
Dann alßo wolln wir offentlich
Bezeugen, das wir sichtigklich
Gesehen habn an diser stell
Das sey bey euch ein junger gsell
Gelegen, vnd der vnzucht braucht
Biß das wir yhn habn weck geschaucht
Vnd das yhr drumb von euch habt gsandt
Eur meid, das sölchs blib vnbekandt
Vors ander, weyl wir habn gewalt
Zu richten vber jungk vnd alt
So solt ihrs auch nicht haben gut
Es muß euch kosten leyb vnd blut.
So solt yhr dann zu gleich der ehrn
Vnd auch des lebns beraubet werdn

Des werd ihr euch nicht mügn erwehrn
Dann wie ihr wißt, wir seind die herrn
Die yezund habn die gröste macht
Vnd sind vor yedermann geacht
Alls was wir redn, das glaubet man
Vnd darf vns niemand wider stahn.

Susanna:

Die angst die hat mich beyder seit
Verstrickt mit kumer vnd mit leydt
Ich greiff zu welchem ort ich woll
So steckts mit gfärlickeit ganz voll
Dann so ich thue nach eurm gepot
So werde ich zu theil dem todt
So abr ich euch thue widerstandt
So fall ich euch in eure handt
Vnd werd eur straff endpfliehen nicht
Dann vngerecht seind eur gericht
Die vnschuld hat bey euch kein stadt
Wenn euch der grym besessen hat
Vil besser aber ist mir das
Das ich mein leben fahren laß
Vnd leid von euch den todt mit gwalt
Dann das ich mich verßündign salt
Vor got meins herren angesicht
Der aller menschen werck ansicht
Vnnd die wirt all zu seiner zeyt
Auch richten mit gerechtigkeit
Darumb o got vnd herre mein
Laß dir mein not beuolen sein
Errette mich von dieser handt
Yhr freuel ist dir wol bekandt
Wo seit yhr yzt yhr knecht vnd meid
Kumt, kumt vnd helfft mir aus dem leidt.

Ichaboth:

Ja, wolt yhr daran? hart ein weil
Eur lohn der sol euch werden zu teil
Laufft yhr behendt, die thür macht auff
Vnd rüfft dem gsynde allm zu hauff
Ich wil die weil sie halten wol
Das sie mir nicht endwerden sol.

Resatha:

Wo seit yhr knecht vnd meid ym haus?
Wo seit yhr? Laufft behend heraus.

Scena Tertia.

Gorgias, Samri, Dabira, Resatha, Sara, Ichaboth, Susanna, Beniamin, Jahel.

Gorgias:

Horch lieber horch, was hebt sich do?
Ich hör ein gschrey, ich weis nicht wo?

Samri:

Ich halt es werd im garten sein.

Dabira:

O kumt vnd last vns sehen drein
Der frawn wird was sein widerfahrn

Gorgias:

Wie? ist sie drin?

Dabira:

Da ist keins harrn.

Resatha:

Yhr meint, yhr habt ein frawen fein
Die ganz vnd gar sey keusch vnd rein
So ists ein ausgeschütter sack
Yhr schalckeit kumt yzund ann tag.

Gorgias:

Bhut got!

Sara:

Hülff got was sagt yhr hie?

Dabira:

Wir habens trawn gespuret nie.

Ichaboth:

Einn jungen gselln wir gfunden han
Bey yhr alhie, der hat gethan
Das ich mich schäme außzusagn
Das wollen wir den hern fürtragn
Auff das man einst yhr tuck erfahr
Die sie verborgn hat etlich jahr.

Gorgias:

Wo hin ist dann der jung gesell
Der gwest sein soll an diser stell?

Resatha:

Der bößwicht ist zu starck gewest
Ich kundt yhn nicht erhalten fest
Er sprang zur thür hinaus so schwindt
Als wers ein ein hirsche oder hindt.

Dabira:

Ach liebe fraw weint nicht so sehr
Wir glauben nicht, das wider ehr
Yhr habt gehandelt groß noch klein.

Sara:

Kumpt fraw mit vns ins haus hinein.

Beniamin:

Was ist euch liebe muter mein
Das yhr so weinend kumpt herein?

Jahel:

We hat euch than lieb memmelein?

Susanna:

Ich weiß nicht lieben kinderlein
Ich kan euch yzt dauon nicht sagn
Ich muß es got meim herren klagn.

(Die Dienstboten äußern Zweifel an der Aussage der alten Richter:)

Das alter hülfft für torheit nicht
Die alten leut yz gleich so wol
Als junge stecken boßheits vol
Drumb denck ich schir, die alten hern
Vileicht der frawen selber werdn
Ein vntugnt angemuttet han
Vnd weil sie nicht yhrn willn hat than

So werdns auff sie erzürnet sein
Vnd wolln sie fürn in schandt vnd pein.

(In der 4. Scene kommen die Eltern und Geschwister der Susanne, um sie zu trösten.)

Chorus tertius.

Dauid der prophetisch man
zeigt an
Durch gottes geist gelehret
Wer sich fest auff got erbawt
Vnd trawt
Der wird nicht vmbgekeret
Wie Syon steht er vnbewegt
Wird nicht geregt
Von starcken winden
Des fleischs, des teuffels, vnd der welt
Gegn yhn sich stelt
Sich nicht mit sunden
Von yhn läst vberwinden.
Sein haus auff einen felsen hart
Verwahrt
Ist gwaltig vntersasset
Wasser, windt, kans nicht bewegn
Noch regn
On schad sichs alls abstosset
Got fürchten ist sein burgk, vnd schloß
Kein teuffels gschoß
Kan das zersprengen
Gots wort sein waffen ist vnd schwert
Damit er wehrt
Läßt sich nicht brengen
Zu sundt, vnd absal brengen.
Aber wer den hern veracht
Nicht tracht
Auff seine wort vnd wege
Den thut wie ein thor jm teicht
Gar leicht
Ein kleiner windt bewegen
Sein haus gepaut ist auff den sandt
Hat keinn bestandt
Kan sich nicht halten
Wenn yhn ein kleine sündt ansicht
Vnd nur bestícht
Wird er zerspalten
Vnd läst die boßheit walten.

Actus Quarti. Scena Prima.

(Vor Gericht. Anklage der beiden Richter; Ueberraschung und Unglaube seitens der Aeltesten; endlicher Beschluß, Susanna durch die Knechte holen zu lassen.)

Scena Secunda.

(Stadtknechte sind nach Joachims Hause vnder wegs. Auch sie können an eine Schuld des frommen Weibes nicht glauben.)

Hie kumpt Joachim wider anheim vnd redet das vnder wegen:

Joachim:

Ich weis nicht wie mir gschehen
Es wird nicht recht zugehen
Mir ist mein herz so sehre
Beschwert, als wenn yhm wehre
Ein mülstein auffgeleget
Darumb ich bin beweget
Mich ahnet eines bösen
Got wöll mich draus erlösen
Wenn nur meim frummen weib
Nichts böß an yhrem leib
Wer ettwo widerfahren.

— — — — — — — —

Ey siech was die stadtknechte
Dort thun? es geht nicht rechte
Das sie mit band vnd stricken
Vor meinem haus sich schicken
Als wolln sie iemands binden
Wen werdn sie drinnen finden.
Der vbels hab begangen
So, das er werd gefangen
Vnd gfüret mit gewalde?

Scena Tertia.

(Ueberraschung des Joachim. Susanna wird unter dem Jammer und Wehklagen der Ihrigen abgeführt.)

Scena Quarta.

Abed, Resatha, Joachim, Ichaboth, Helchias, Simeon, Gamaliel, Zacharias, Nahor, Giezi.

Abed:

Weyse herrn, da bring wir euch verstricket
Fraw Susann, nach welcher yhr geschicket.

Resatha:

Fürts herzu, vnd deckt yhr auff das gsichte
Schafft auch, das sie sich gerad auffrichte
Das ein iederman sie wol beschawe
Wer sie sey, die früm, vnd keusche frawe.

(Die Richter wiederholen die Anschuldigungen gegen das unglückliche Weib, worauf sie nach dem Gesetze einstimmig zum Tode verurtheilt wird.)

Chorus quartus.

O Gott du richter aller welt
Der du hast selbs bestelt
All oberkeit, vnd gwalte
Du wolst dein ordnung nicht verlahn
Drauff selber achtung han
Wie man darinn sich halte
Dann dir ja wol bekant
Wo du dein hand
Abzeuchst, wies pflegt zu stehen
Kein freuel ist zu groß
Den man nicht laß
Der gredtigkeit für gehen
Wie wir yzund wol sehen.

Die vnschuld, so bschützt soll werdn
Erbärmcklich zu der erdn
Mit füssen wird getreten

Des Pharao verstockter mut
Ihr vil besitzen thut
Vor den kan niemand retten
Denn du o herr vnd Gott
Der alle not
Der deinen selbs erferest
Vnd widers teuffels rat
Mit wunderthat
Ihn alls zum besten kerest
Dein kunst an yhn bewehrest

Denn das dein art, vnd gwonheit ist
Wie in der schrifft man list
Wol dem der sölchs kann mercken
Das wider aller werlet weys
Mit rhat vnd gutem vleis
Dich stelst in allen wercken
Wen du wilt hebn endbor
Den läst zu vor
Ein zeit jm elend stehen
Biß das man denckt, sei aus
Werd nichts mehr draus
So läst dein hülff erst sehen
O hülff das wirs verstehen.

Actus Quinti. Scena Prima.

(Susanna verabschiedet sich von den Ihrigen.)

Scena Secunda.

Susanna, Resatha, Giezi, Daniel, Simeon, Gamaliel, Zacharias, Nahor, Ichaboth, Abed.

Susanna:

O Almechtiger herr vnd Gote
Der du kanst mitten aus der note
Die deinn erretten, vnd verwalten
Die sich an dein verheissung halten
Du wollst dich auch zu mir her keren
Vnd deine trew an mir bewehren
Auff das dein nahme werd geehret
Vnd vieler herz zu dir bekeret.

Resatha:

Wie lang verziecht yhr mit der sachen
Wolt yhrs nicht schir ein ende machen?
Was soll das lange weynn vnd klagen
Das sie die yhrn dest mehr thut plagen?

Giezi:

Nu fraw wollt eure seel verwahren
Wir dörffen nu nicht lenger harren.

Daniel:

Ich wil am blut kein teyl nicht haben
Mit euch auch nicht die schulde tragen.

Simeon:

Horcht da?

Gamaliel:

Was da?

Zacharias:

Wes ist die stimme?

Nahor:

Einn jungen knabn ich wol vernimme.

Resatha:

Wo kümstu her mit deinem schreyen?
Halts maul man sol dirs sonst zerblewen.

Gamaliel:

Haltt innen herr, fart nicht mit gwalte
Wer weiß, wies hab mit yhm ein gstalte
Last hören vor was yhn beweget
Das er ein solches gschrey erreget.

Nahor:

Sag an mein sohn, was bringst für mehre
Das du vns nachschreyst also sehre?

Daniel:

Von Israel yhr grossen thoren
Wer hat euch so mit esels ohren
Gekrönt, das yhr nichts mehr verstehet
Vnd gar nicht auff die warheit sehet
Das yhr so gar vnweis, vnd blinde
Verdampt von Israel ein kinde
Die sölches hat verschult mit nichte?
Kert eilend wider zu gerichte
Dann dise habn auff sie getichtet
Ein falsch gezeugnis, vnd gerichtet
Als schelck, vnd bubn von haut vnd haren
Wie yhr yzunder werd erfahren.

Ichaboth:

Das leugst du bueb in deinen rachen
Du solst vns wol ein yrthum machen
Zum henger weck, vnd laß vns gehen
Was solstu dich darauff verstehen?
Der böse geist hat dich besessen
Dast dich der klugheit thust vermessen
Drumb schweig man sol dich sonst zerhawen
Vnd tödten auch sampt diser frawen.

Nahor:

Ey nicht also, nempt auch der weilen
Man muß den knabn nicht vbereylen.

Simeon:

Mein lieber sohn, so dir ist geben
Von Gott beuelch, was für zu legen
Das angelanget dise sachen
Drinn wir vieleicht was vnrechts machen
So bitt wir wollest an die spizen
Zu vns in das gerichte sizen
Vnd selber dise sache richten
Die wir nicht recht habn künnen schlichten.

Daniel:

So last die richter greyffen balde
Und secht nicht an yhr grosse gewalde.

Ichaboth:

Was? sol der loßbueb vns noch richten?
Das wollen wir gestehn mit nichten.

Resatha:

Wie das yhr jezt an vnser stelle
Einn buebn, das er vns richten sölle
Den jemand hat an vns gehezet
Das er sich vnser schandt ergezet?

Daniel:

Last euch nicht schrecken, noch abwenden
Yhrn zorn den solln sie nicht volenden
Last sie nur gfencklich bald annehmen
Wir wollen sie wol recht bezemen.

Gamaliel:

Yhr knecht die frawen ledig lasset
Vnd an eur strick die Richter fasset
Ich ließ mich wol eins zwey beduncken
Es wer erlogen, vnd erstuncken
Was sie von diser frawen sagten
Weil sie so hefftig auff sie klagten
On das wir habn im maul kein zene
Vnd lassen vns beyr nasen dehnen
Nu müß wir lernen von eim knaben
Was wir zuuor gethan solln haben.

Scena Tertia.

Abed:

Wolan so nim du da zuhanden
Den Ichaboth mit deinen banden
Vnd fürn bey seits, wie sie gesaget
Biß Resatha wird außgefraget.

Ichaboth:

Ach das erst du mir solst gepieten
Dazu mit stricken meiner hütten
Vnd beide vns solt gfangen halten
Die yhr erst ward in vnsern gwalden.

Resatha:

Das macht der junge tellerlecker
Der rozlöffel, vnd fingerklecker
Ach das man zu eim jungen knaben
Mehr zuuersicht, vnd glaubn sol haben
Denn zu vns alten, vnd regenten
Die wir in disen regimenten
Nu lange zeit her seind gesessen
Ach hat man aller ehrn vergessen
Das man so blüzlich stöst zu boden
Die, so erst yzund schwebten oben?

Abed:

Das glück das thut sich bald verwenden
Yzt ehrt es einn, bald thuts yhn schenden.

Joachim:

Was wil da werden liebe frawe?
Mein Gott der wird eur not anschawen
Vnd alle sach zum besten wenden
Vergebns wird er den knabn nicht senden.

Susanna:

Wie wunderlich seind dein gerichte
O Herr, wer sich darein kündt richten
Wie selzam greiffstu zu den sachen
Die weil du mich wilt ledig machen.

Scena Quarta.

Daniel:

Nu für den einn herzu mit gwalde
So wil ich yhn verhören balde.

Resatha:

Wie kumt yhr auff die weys yhr herren
Das yhr euch last das maul auffsperren
Vnd gebet zu eim jungen puben
Das er an vns sol freuel vben.

Daniel:

Du alter pub darffst nicht lang fragen
Ich wil dir bald die antwort sagen
Was meinstu das dein vnrecht gwalte
Dir Gott zu gut sol ewig halten?
In boßheit hast zubracht dein jugent
Vnd dich geflissen keiner tugent
Darnach hastu mit falschem scheine
Dich gstelt, als werstu frumb, vnd reyne
Mit sölchem schein die leut betrogen
Das sie dich habn herfür gezogen
Da du nu bist inn sattel gsessen
Deins Gottes hastu gar vergessen
Die grechtigkeit thetst vnterdrucken
Die vnschuld sich für dir must bucken
Die vngerechten, die dir gaben
Geschenck, die liest du ledig traben
Wer aber dir nicht thet zugfallen
Der selbig must das glag bezalen
In allen sölchen falschen handeln
Thetst du on Gottes forchte wandeln
An Gottes gsez dein herz nie keret
Da er durch Mosen also lehret
Den vnschuldigen vnd den frumen
Den laß nicht vmb sein leben kumen
Sölchs aber hastu alls verachtet
Noch je ein mal bey dir betrachtet
Das Gott dein tück werd hinderkumen
Du hast auch das nicht wahr genuhmen
Das nichts so gar subtil wird gspunnen
Es kumt ein mal auch an die sunnen.
Nu aber ist die stund außgloffen
Das Gottes vrteyl dich hat troffen
Vnd eben vber diser sachen
Darinn du wolst zu schanden machen
Ein frume fraw, da solstu werden
Zu schand vor aller welt auff erden
Drum sag mir her du grechter richter
Viel mehr sag ich du lügentichter
Bey welchem baum du habst jm garten
Die zwey der vnzucht sehen warten
Wie du vorhin auff sie gewaschen
Sag an, wo thets du sie erhaschen?

Resatha:

Ich hascht sie vnter einer aschen.

Daniel:

Gotts vrtheyl soll dich recht erhaschen

Dann du in deinen hals thust liegen
Damit du dich wirst selbs betriegen.
— — — — — — — —
Fürt den beyseits, vnd bringt auch here
Den andern, das ich yhn verhöre,
Wol her der du vom bösen samen
Des Canaans, vnd nicht vom stammen
Des rechten Juda bist geboren,
Auff dich ist kumen Gottes zoren
Darumb dast dich vnkeuschen alten
Anfechten liest Susannen gstalte
Die böse lust dein herz verkeret
Der gleich yhr vielmals habt bethöret
Die töchter Israel, vnd zwungen
Das sie nach eurm gefalln gesungen
Vnd eurem willen raum gegeben
Dann sie nicht dorfften widerstreben
Aus forcht eur grossen vngenaden
Die sie nicht thurften auff sich laden.
Von Juda aber das frum weibe
Hat euch nicht wolln yhrn keuschen leibe
Zu eurem willen vnterlassen
Des hat sie müssen auff sich fassen
Eurn zorn, vnd sich des lebns erwegen
Drumb habt yhr auch falsch kundtschafft geben
Vnd euch vereyniget beisammen
Das yhr sie wolt zum todt verdammen.
Weil du nu gsagt, du habs gesehen
Das diser ehebruch sei geschehen
So thue mir disen baum yzt kunde
Da du sie hast beysamen funden.

Schaboth:

Ich fand sie vnter einer linden.

Daniel:

Die rach des herrn sol dich auch finden
Dann du ein rechte lug hast gsaget
Vnd fälschlich dise fraw verklaget
Drumb siech der engel Gott des herren
Der wartt auff dich, vnd ist nicht ferren
Das schwert ist yhm in seine hende
Gegebn, das er dein lebn behende
Abhaw, vnd euch yzt beide tödte
Vnd diß vnschuldig blut errette
Fürn weck die weil er ist nu gfraget
Vnd hat sein lüg auch auff gesaget.

Zun Radthern:

Yhr herrn die weil yhr habt gesehen
Wie sie mit lügen hie bestehen
So wist yhr nu was euch gebüret
Das rechten vollnt mit yhn außfüret
Yhr seyt der engel den ich meine
Dem Gott hat gebn das schwert alleine
Die vbeltheter hie zu straffn
Vnd frid vor yhn den frumen schaffen.
— — — — — — — —
In sonderheit merckt dise lehre
Das yhr forthin nu nimmer mehre
Eim grossen herrn zu wolgefallen
Yhm seiner sach solt bald zufallen
Ehe yhr die sach in grund versteht
Vnd allenthalben wol besehet.
— — — — — — — —
Euch auch kein gwalt vom recht last schrecken
Ob einer schon die zeen thut blecken
Er wird euch drumb so bald nicht fressen
Dann Gott des grechten nie vergessen.

Simeon:

Wir danken Gott in ewigkeite
Das er ist noch zu rechter zeite
Izt kumen, vnd nicht zugelassen
Das würd vnschuldig blut vergossen
Vnd dich du ausserwelter knabe
Dieweil der Gott hierinn sein gabe
Hat mehr gegeben, denn vns alten
Wolln wir in allen ehren halten.
— — — — — — — —
Was rhatt abr nu yhr herrn vnd alten
Wie mans mit disen zweyn sol halten?

Gamaliel:

Ein vrteyl hat vns Gott gegeben
Dem sollen wir nicht widerstreben
Drumb dörff wir nu nicht lang radtschlagen
Den todt, den solln sie selber tragen
Den sie der frawen auffgeleget
Durch yhre bitterkeit beweget.
— — — — — — — —
Drumb sol mans izt on alle gnade
Mit steynen werffen bald zu tode.

Zacharias:

Ich thue der meinung auch zu fallen.

Daniel:

So thut mirs auch nicht vbel gfallen.

Simeon:

Im nahmen Gots, so seys beschlossen
Yhr blut das sol yz werdn vergossen
Ihr knecht, fürt hin die lügentichter
Vnd haltt sie weiter nicht für richter.
— — — — — — — —

Abed:

Ich hoff es sol an vns nicht feilen
Wir wolln yhn recht yhrn lohn mitteilen
Endlaufft vns einr er wirdts wol sehen
Wenn er wird vndern steynn auffstehen.

Scena Quinta.

(Die Richter werden gesteinigt.)

Scena Sexta.

(Dankgebet der Susanna, Rückkehr zu ihrer erfreuten Familie.)

Scena Septima.

(Danksagung gegen Daniel.)

Der Beschluß.

13) Judith.

Ain Nuzliche History, durch ain Herrliche Tragödi, in spilßweiß für die augen gestelt, Dienlichen, Wie man in Kriegßleuffen, besonders so man von der ehr Gots wegen angefochten wirt, vmb hilff zu Gott dem Herren flehend ruffen soll. Durch Xystum Betuleium Augustanum. Augspurg 1539.

Die Namen der Personen in diser Tragedi.

Judith
Ozias, Eliakim
Chambri, Nasaias
Mesech, Sabeth
Jabina, Joseph
Emanuel
Nathanias
Melchias, Jebanias
Jechinan, Charmi
Promptulus
Misael knab, Abra
Die vmbstender
Achior, Demius
Desmon, Gnoster
Priester Joachim
Simeon, Onias
Grygorus, Phylar
Archidemius, Judas
Nephalius wächter
Pyrgophylar
Tichophylar
Nyctoporus, Pylius
Pylorus, Classicus
Hydrophila, Anhydria
Holofernes
Der Amoriter Hauptman
Der Moabiter Hauptman
Leütener
Banerherr
Der erst Fendrich
Der ander Fendrich
Der drit Fendrich.
Herold
Schenck
Bagao Kämerling
Schiltknab
Scapharchos
Krunius
Gynecius
Gynecrates
Sachar
Spylman
Das volck
Calliopus

„Wie der Priester Eliakim in ainem gesetznen Rhat das gemain anligen denen von Bethulien anzaigt. Vnd sy zu standthafftigkait, vnd zum bett ermanet. Die Diener Holofernis überliefernd den Achior inn deren von Bethulien gewalt."

Nachdem derselbe sich vor dem Rathe vertheidigt und Entschuldigung gefunden hat: „Hie für das gmain gebett, dieweil man bettet ain Chorus auf diese mainung, wie dann in dem text begriffen ist zusingen, wie die Saphica:

Herr so du herrschest himel vnd die erden
laß jren hochmut hie zuschanden werden
Wöllest betrachten, wöllest nit verachten
Herr vnser schlechte.

Herr thu bedenken deiner hailgen stande
Herr beweyß auch gnad deinem hailgen lande
Wöllest nit lassen, so die boßhait hassen
Sich deinen halten.

Vnd Herr die stolzen die auf sich selbs hoffen
vnd jren hochmut, wöllest du Herr straffen
Wöllest sy demmen, das sy sich erkennen
Die also bochen.

Achior wird als Bürger in Bethulien aufgenommen. „Nun blaßt man auff die wacht, Als dann so sollend die wächter ain yeblicher an sein bestimpt ort gan."

Fünf Wächter:

Nephalius:
Es thet vns wachen nie so not

Pyrgophylar:
Du hasts geredt on allen spot
Darumb so laß vns wachbar sin

Nephalius:
Ja, gang du auff dein thuren hin

Pyrgophylar:
Gang du auch da du bschaiden bist

Tichophylar:
Mein bschaid da auff der mauren ist

Nyctoporus:
Nun geb vns Gott ain gute nacht

Tichophylar:
Wöll Gott, vnd lüg vnd hab gut acht
Wa hat man euch beschaiden hin

Pylius:
Zum thor, da müß wir hinnacht sin

Pylorus:
So jr waß hörend in dem veld
so denckend londts nit vngemelt
Darumb so gond vnd hond gut wacht
vnd geb euch Gott ain gute nacht.

Nyctoporus:
Jr liebn burger lond euch sagen
Das glöglin hat yez fiern gschlagen.

„Die Amptleut mit den Wachkolben vnd Facklen" kommen, um die Mauern und Thore zu untersuchen;

es erhebt sich ein Lärmen vor der Stadt, man beruft eilends die Rathsherren.

Tichophylax:

O trummenschlager guter knecht
wol kumstu mir so wol vnd recht
Lauf eylez schlag ain lerman vmm
Das flux die gmain zusammen kumm
Das auß befelch der Oberkeit

Classicus:

Ich waiß wol was mich weyßt der aid

Tichophylax:

Wann du dich nit so lang bedächst

Classicus:

Ich hab die trummen zaller nächst.

Nun schlecht er in der stat vmm vnd auf den pläzen schreyt er also:

Wolauff jr burger bey dem aid
nachdem ain yeder hat sein bschaid
Wolauff all mit gewerter hand
streyttend für ewer vatterland.

Der Hauptman untersucht nochmals die Thore.

Pyrgophylax:

Sy schlagens leger vnd gezelt
Secht Herr, vnd nemmend dörten war
der Hauptman kumpt geritten har
Er halt danidnen vor der maur
er sich Tyrannisch mächtig saur
Er thut als sam er reden wöll.

Holofernes fordert die Stadt zur Uebergabe auf. Die Rathsherren beschließen im Vertrauen auf Gott den entschlossensten Widerstand. Holofernes entfernt sich unter wilden Drohungen; er entzieht zunächst den Belagerten das Trinkwasser: „Ain Junckfraw will bey dem brunnen wasser holen, so ist er versigen."

Hydrophila:

O wee, o aller höchster Gott
erst stecken wir in grosser not
Wie will es vns yez nun ergon
so man nit mehr mag wasser hon
Wa wiltu hin mein liebe gspil?

Anhydria:

Im krug ich wasser holen wil.

Hydrophila:

Es ist verloren yedermann
Da hett man wol vor mögen sin.

Anhydria:

Wa muß ich nun vmb wasser hin?
Der Teufel wag sich für das thor
ich hör es liegend auch dauor
die feind beym brunnen allesand

Hydrophila:

Hey ist es nit ain grosse schand
So wizig ist man in dem Rhat
das man sich nit ergeben hat
Es ist nur umb die armen zthon
die reichen kommen wol daruon.

Chorus.

Die Bürger der Stadt empören sich und verlangen die Uebergabe. Der Hauptmann sagt dieselbe zu, wenn binnen fünf Tagen nicht Hülfe und Rettung den geängstigten Bewohnern würde.

„Wir haben laider Herr vor dir gesündet
das sich yez laider vnder vns befindet
Gleich wie die alten, hab wir uns gehalten
Sündtlich zu wandlen

O Herr dein güte wöllestu vns senden
vnd deinen zoren Herr von vns hin wenden
Laß dir den schmerzen bhrüren Herr dein herze
Sich vnser ellend.

Nit gib vns gfangen in der Haiden hende
so wir dich preysen Herr die stäts dich schenden
Wenn wir verzagen wurden sy dann sagen:
Wa ist jr Gotte?

Judith, die von der Nachgiebigkeit des Raths Kunde erhalten hat, schilt die ältesten Mitglieder desselben ob ihres Kleinmuthes. Darauf geht sie „in iren oberen gemach, zetlet äschen auff das haupt, vnd bettet."

Judith zu Abra jrer Junckfrawen:

Abra wolan mein liebes kind
wir wöllen hin yez zu dem find
Vns wagen für das vatterland
ob vns der feind wurd in die hand
Leg dich bald an, dann es ist zit
Abra, mein Tochter, saum dich nit.

Abra:

Wiewol ich bin ain blöde magdt
so bin ich doch ganz vnuerzagt
zu wagen fraw das leben mein
mein dienst soll allzayt bhrait euch sein.

Chorus.

Hie tritt Ozias sampt den andern alten mit den schlißlen zu dem thor, das zu öffnen.

Judith redt vnder jr thür:

Den korb setz nider an den herd
das vns kein speyß verschüttet werd
Seh nymm das brot, Käß vnd gemüß
vnd darnach dise kuchen süß
Das ölkrüglin thu oben drein
das lägelin darnach mit wein
Nyms auff den kopff vnd volg mir nach
du Promptule laß dir sein gach
Zind vns hinab biß zu dem thor
die Herren stond dort schon daruor.

Chambri:

Jr Herren nemmend dorten war
fraw Judith kumpt gezogen har
Wie sy nächt mit vns hat verlon.

Ozias:

Sy ist vil theurer dann kain man

Chambri:

Ey, secht wol hat sy sich geziert
nit wie es sich zum laid gebürt.

Ozias:

Fraw Judith jr seind warlich frü

Judith:

Das man mir nun das thor auffthü
Gott wöll vns geben sein genad

— — — — — — —

Jr Herren gut ich far daruon
darbey will ich euch betten hon
Das jr dieweil stäts in dem bet
mit höchstem fleyß verharrend stät.

Ozias:

O fraw, jr seind der ehren kron
der vätter Gott wöls mit euch hon
Wöll euch verleihen sein genad
das vns die sach zum besten ghrad
Das er mit seinem starcken gewalt
den anschlag nach seim willen schalt.

— — — — — — —

Die Vmbstender:

Diß gschech, diß gschech, Gott bware dich
Gott wöll dich glaiten sicherlich.

Judith, in dem so sy hin auß gaht:

Abra, mein liebe Dienerin
wolauff, Gott wölle mit vns sin
Gott bwar vns vnser rainigkait
Gott geb vns bey dem feind gelait.

Abra:

Mir zweyfelt genzlich nit an Gott
das er vns laß vnder der rott
Zuston gewalt, kummer oder laid
nachthail an vnser rainigkait
Wiewol es kündt nit müglich sin
das wir damitten vnder jn
Als schäflin bey der Wölfen schar
die sy vmbgeben hond vmb har
Erretten vnsern keuschen leib
das Kriegßvolck so es sicht ain weib
Da ist der mutwill, fräuel gwalt
wa Gott der Herr nit ob vns halt
So möcht die weiblich blödigkait
bey jn nit sein in sicherhait.

Demius auff der wacht im leger:

Sich wer zeücht dorten auß der statt
es ist ain weibsbild an der what.

Desmon:

Wann mich nit btreügt die dunckelhait
so seinds zway weiber, nach dem klaid.

Judith:

Abra sich dort halt man die wacht

Abra:

Sy hond schon vnser gnommen acht
Sy hond vnser genommen war
sy kommen schon gegen vns har.

Demius:

Stell sy zu red.

Desmon:

Ey schweig nur still
jr hüpschen leüt wa stat ewr will:
Wa wölt jr hin so frü vor tag.

Judith:

Weil jr begerend das ichs sag
Wer ich sey, vnd wa ich hin wöll
Jch bin vom gschlecht auß Jsrael.

Desmon:

Das sicht man an den klaidern wol

Judith:

Ja wann ich euch auch sagen sol
auß was vrsach ich sey yez hie
ich waiß all sach wann oder wie
Die Statt soll kommen in ewr hand
mit leib, mit gut, mit grosser schand
Sy wolten nit gut willigklich
in ewer gnad ergeben sich
Darumb so ist yez mein anschlag
auffs aller trewest so ich mag
Dem Holoferni zaigen an
wie man die statt gewinnen kan
Allain durch kundtschafft vnd durch spech
das seinem heer kain laid geschech.

Demius:

Wärlich du hüpsches zartes weib
du hast errettet deinen leib
Dein gstalt vnd schöne die ist groß
fürbündig über alle maß
Du würst beym Hauptman finden gunst
du darffst das ganz nit thun vmb sunst
Dieweil du zu jm gfallen bist
hastu erworben lebens frist
Nit fürcht dir, dir gschicht ganz kain laid
du wirst haben ain sicher glait
Kumm mit vns für den Herzog har
so wirstu dann wol nemmen war
Wie er freündtlich würt gen dir sein

Judith:

Kumm Abra, liebe Abra mein
Sich wie es vns so wol ergat
dieweil wir haben funden gnad
Vnd wann du kumptst int zelt hinein
so nayg dich gen dem Herzog fein.

Abra:

Ja fraw ich kan die hofzucht wol
ich waiß wie man sich naigen sol.

Demius:

Secht strenger Herr wir haben heüt
vor tag erjaget dise beüt

Secht hie das aller hüpschest weib
kert wol für ewer gnaden leib.

In dem felt Judith für Holofernem nider.

Holofernes:

Nemmend die schöne bey der hand
helffend jr daß für mich auff stand
Das meine augen waidne ich
an jrer gstalt so minnigklich.

Gynecrates und Gynecius hebend sy auff.

Gynecrates:

Stand auff mein hüpsche, zarte fraw
biß dapffer, frölich, lug vnd schaw
Du hast beym Herzog funden gnad
sich wie es dir so wol ergat.

Holofernes:

Biß keck, erschrick nit, faß ain herz
es ist von mir noch nie kain schmerz
Kaim menschen nie gestanden zu
niemandt ist kommen in vnrhu
Der sich hat geben an mein gnad
ja mengklich gnad erworben hat
Der Küng Cambyse dienen wollt
darumb du dir nit fürchten solt
Vnd so dein volck nit hett veracht
Nabuchadnezers grosse macht
So hett ich auff ghebt nie kain spieß
das wer jr größter nuz vnd gnieß
Sag an was hat geursacht dich
das dich ergeben hast an mich
Warumb du yez zu diser frist
von jnen zu vns gfallen bist?

Judith:

Herr Holoferne strengster Herr
es ist mein aller höchst beger
Ich bin gen euch also gesindt
wa ich ewr gnaden dienen kündt
Das wolt ich herzlich geren thon
Herr Herzog jr sond mich verston
So jr folgend den worten min
die ich bin ewer Dienerin
So wirt der Herr all ewer sach
außfüren on all vngemach
Man sagt von ewr gschicklighait
in allen landen weit vnd brait
Ewr lob rhümbt allzeit manigfalt
mengklich, vnd darzu auch den gwalt
Im reich Nabuchadonozor
ewr klughait hept man hoch empor
Wir seind gfallen in Gottes zorn
die Gottes huld hond wir verlorn
Wie euch Achior kundt hat thon
Gott hat vns das offt wissen lon
Durch sein Propheten offenbar
wir sollen eben nemmen war
So wir nit lassen von der sünd
so werd vns demmen bald der find
Das gwissen macht sy ganz zaghafft
darzu so hond sy ganz kain krafft
Von durstes vnd von hungers not
sein sy schier gleich allsand dem tod
Der durst truckt sy so häfftigklich
das sy wend mezgen all jr vich
Allain das sy trincken das blut
darzu hond sy gachtet für gut
Das sy wend alle klaineter
so körend zu jrs Gottes ehr
Wend wenden an öl, frücht, vnd wein
darumb sond jr des sicher sein
Das Gott nit vngestrafft wirt lan
darumb ich wol ermessen kan
Das ich mich mache auß der statt
dann Gott mich her geschicket hatt
Das ich euch hie mit meinem mund
den handel solte machen kund
Ich bin in ewrem dienst berait
darumb sond ir mir geben glait
In dem leger hin auß vnd ein
das ich meim Gott mög dienen fein
Vnd mög den selben ruffen an
so wirt er mir dann zaigen an
Wann er die sünd vergelten wöll
will ich euch sagen, wie man söll
Die sach erobren, dannethin
will ich euch sicher füren hin
Durch hin biß gen Hierusalem
das man all Stett vnd land einnem
Gott wirt sy geben in die straff
gleich wie die hyrtenlosen schaf.

Holofernes:

Jr Herren sehend lugend da
wie gfelt euch hie die Jüdisch fraw
Sag mir doch ainer vnder euch
ob er hab gsehen jrs geleich
An hüpsche, zierd vnd an weyßhait
an tuget vnd an gschicklighait.

Amoriter Hauptman:

Ich hab nie mehr von gstalt vnd leib
je gsehen auch ain klüger weib.

Moabiter Hauptman:

Ich kan nit sagen wie mir gfalt
jr klughait vnd jr hüpsche gstalt.

Holofernes:

Dein Gott der hats mit dir gehan
das er dir hat gezaiget an
Das du sy gebst in vnser hand
Dieweyl wir also hond erkandt
Das dein anschlag sey mächtig gut
so sag ich das auß freyem mut
So vns dein Gott das laisten wirt
so muß er dann auch für vnd fürt
Als Gott von mir geehret sein
vnd du du hüpsche zarte mein
An Küng Nabuchadnezars sal

an seinem Küngreich überal
Vnd allenthalb in seinem land
muß dein nam werden wol erkandt
Darumb du liebste zarte mein
kumm zu vns in die zelt herein
Bsich vnser schätz vnd vnser gut
erlustig darob deinen mut
Die speyß gend jr von meinem tisch
es sey dann Wildpret oder Visch.

Judith:

Mein Herr jr sond yez zürnen nitt
ob ich nit folge ewrem bitt
Ob ich die speiß nit essen würt
die mir zu essen nit gebürt
Darmit ich nit erzürne Gott
vnd mein anschlag werd hie zu spott
Hie hab ich selbs für mich die speiß
der ich sampt meiner Abra gneüß.

Holofernes:

Wolan gond in die hütten ein
in der sy soll hie zwischen sein.

Judith:

Herr Holoferne lieber Herr
laistend mir noch ains mein beger
Das jr mir wöllend auch zu lan
das ich mein freyen zug mög han
Auß meim gemach vnd wider drein
so offt mir das wirt glegen sein
On girrt vnd gengt von yederman
das niemandts sich mein nemme an
Zum beth vnd wa mir sunst geliebt
vor mengklich frey vnd unbetrübt.

Holofernes:

Fraw was du hast von mir begert
des soltu alßsandt sein gewert
Darumb mein lieber Kämerling
gang fürß in jren gmach gering
Jch will auch sträflich botten hon
das man jr jren zug soll lon.

Vagao Kämerling:

Ja Herr jr sollend sicher sein
ich will die sach verordnen fein
Kumm mit mir her du hüpsche fraw
sich hie dein wonung hetstu da
Biß guter ding, deßgleich dein magdt
seind frölich vnd seind vnuerzagt.

Chorus.

Holofernes:

Vagao lieber Kämerling
thu also wol vnd gang gering
Wir wöllen hinnacht frölich sin
drumm gang du zu der Jüdin hin
Sprich ich hab dich zu jr gesandt
vnd sy auffs aller höchst ermandt
Das sy mein freündtschaft nit veracht
das sy mit vns dann eß zu nacht
Vnd bhredts mit glatten worten fein
ob sy wolt thun den willen mein
Es wäre dem Assirer land
bey meinem aid ain grosse schand
So von vns hie ain sollich weib
on angstrengt, vnuersuchet bleib
Von jr also geäffet sin
es seind yez schier vier tag nur hin.

Vagao Kämerling:

Ja Herr ich wills außrichten wol
weil ich euch hierin dienen sol
Jch bin des kuplens wol bericht
vnd ghört auch in meins Amptes pflicht
Die fünff wort hab ich wol gelert
ain lange zeit darmit mich gnert
Fraw zarte jr sond mich verston
jr sond zu meinem Herren gon
Diß ist meins Herren höchst beger
das er euch bweiß ain hohe ehr
Darumb so sond jr sein bereyt
mit ewrem leib jm machen freüd
Mit essen, trincken, freud vnd mut
das wirt erschiessen euch zu gut.

Judith:

Wer bin ich das ich nit dem Küng
mit meinem leib solt dienen ghring
Was meinem Herren wolgefelt
das selb mir auch nit mißgefelt
Was jn gedunckt in seinem mut
das selb dunckt mich auch mächtig gut
Du magst beim Herren sagen an
wa ich sein gnaden dienen kan
Das wöll ich herzlich geren thon
vnd wölls nitt vnderwegen lon
Kumm Abra du mein dienerein
herein zu mir vnd muz dich fein.

Vagao:

Wolan so kumm bey guter zit
warlich der gang gereüt mich nit
Sy hat mir geben guten bschaid
sy will dem Hauptman sein berait
So ich jm diß yez an werd sagn
so wird ich bey jm huld erjagn.

Holofernes:

Sich Vagao bistu yez hie

Vagao:

Herr hettend jr gesehen wie
Sy sich so willig hat erzaigt
jr herz vnd mut ist euch genaigt
Zu dienen stäts mit jrem leib
ich gsach nie mehr ain sollich weib.

Holofernes:

Wir wöllen hinnacht leben wol
wir wöllen werden allsandt vol
Jch will recht guter dinge sein
mit diser hüpschen Jüdin fein
Lauff lug daß essen sey berait

Vagao:

Ey Herr der koch hat sein beschaid
Am essen würts kain mangel han

Holofernes:

So gang vnd haiß vns richten an
Die Hauptleüt seind schon alle hie
wenn nun vorhanden wer auch die.

Vagao:

Ey Herr sy wirt sich saumen nit
verharrend nur ain klaine zit
Secht sy kumpt schon gezogen har

Holofernes:

So haiß das essen tragen dar,
Schenk, schenck vns ein was saumpstu dich
darmit wir werden all frölich.

Schenck:

Ich will euch dapffer schencken ein
den guten frischen külen wein.

Holofernes:

Sich fraw bistu verhanden schon

Judith:

Ich hab nach ewrem ghaiß gethon

Holofernes:

Ey das ist recht mein schönes weib
siz zu mir mit deim stoltzen leib
Siz daher allhie neben mich
vnd sez dein magdt da neben dich.

Judith:

Kumm Abra liebe dienerein
sez dich hie an die seitten mein
Gib vns auch vnser speiß vnd tranck
vnd sez dich bald vnd machs nit lanck.

Leütener:

Siz her mein schönes kuserlein
du solt auch guter dinge sein
Das glück hat eben troffen mich
das ich bin kommen neben dich.

Der erst Fendrich:

Schenck, lieber schenck vns dapffer ein

Schenck:

Es wirt kain mangel hie an wein

Moabiter Hauptman:

Wir wöllen leben recht im sauß

Der ander Fendrich:

Es gilt dir hie den Becher auß
Mein lieber schenck schneid wein hie ab
das diser auch zu trincken hab.

Schenck:

Ich will euch kainen mangel lon
jr müssend gnug zu trincken hon.

Der dritt Fendrich:

Sag yeder von jm was er wöll
so ist er doch ain guter gsell.

Amoriter Hauptman:

Loß Schenck ich hab nit deinen sin
du schenckst int Becher genctlich win
Ich mag jn nit darinnen hon
ich laß kain vollen vor mir ston.

Leütener:

Jr seind gut Kriegßleüt hinderm tisch
im weinglaß seind jr mächtig frisch
Das ist ain Krieg für euch gesellen
die lieber wein, dann schlahen wöllen.

Moabiter Hauptman:

Der Leütner ist ain dapffer man
er kan die medlein greiffen an.

Holofernes:

Fraw yß vnd trinck, biß guter ding
laß dir dein mut sein bey vns ring.

Judith:

Herr Haubtman glaubend sicherlich
das mein herz ganz erfröwet sich
Ich trinck reichlich, der wein ist gut
er macht mir frölich meinen mut
Mein lebtag bin ich nie beym wein
dann yezund besser dingen gsein.

Holofernes:

Hayß vns den singer hieher gon
wir müssen hie ain Hofrecht hon.

Schenck:

Loß Spilman kumm zum Herzog har
nymm seiner worten eben war.

Spilman:

Wa ich sein gnaden dienen kan
will ich mich vngesparet han.

Der erst Fendrich:

Seh Spilman schmier die keelen wol

Spilman:

Die pfeiff laut nit sy sey dann vol.

Holofernes:

Sing vns ain lied mit hohem fleyß
das frölich seye an der weyß.

Ain Hofrecht, Im thon nach willen dein. Oder was wirt es doch 2c.

O Jüdin klug, nach allem fug,
Soltu meim Herren gfallen :|:
Er ist ain held, vor aller welt,
Vor andern helden allen.
Vil säligkait, ist dir berait,
würst sein genad erlangen,
Sunst würstu bald, mit starckem gwalt,
Mit andern kläglich gfangen.

Wans deiner Statt, schier übel gat,
So hast du gnad erworben :|:
Vil gunst würst han, vor yederman,
Sunst werstu kläglich gstorben.
Du hast gar recht, verlon dein gschlecht,

Du wirst des wol geniessen,
Wann dann jr herz, wirt haben schmerz,
Werden jr sünd wol biessen.
O Frawen list. wol gschwind du bist
Wer mag das recht betrachteu :|:
Du helden herz, on allen scherz,
Soltu den nit verachten.
Ob schon dein gwalt, ist manigfalt,
Holfernes lieber Herre,
Die Jüdin fein, wirt stercker sein,
Das wirt sy wol beweren.

Der ander Fendrich:

Du hast ain hüpsches liedlin gsungen
seh gib du feüchten deiner zungen.

Spilman:

Das ist warlich gut kälen schmer
ich bin des lieber vol dann lehr.

Der dritt Fendrich:

Man muß dir des nit gen zu vil
die pfeiff wurd sunst bald schweigen stil.

Holofernes:

Jr seind nit guter dinge gsin

Judith:

Ja warlich Herr, warlich ich bin

Herold:

Herr trawend nit der Jüdin zuil
in trewen ich euch rhaten wil
Jch bsorg jr kennend noch nit recht
Herr Hauptman mein das weiblich gschlecht
Jr vntrew seind all Bücher vol
mich weißt mein ampt das ich euch sol
Vor übel warnen alle zeyt
kain schad mir sunst daran nit leyt.

Holofernes:

Die nacht vns ainßmals überfalt
die Sternen kommen mit gewalt
Jch will euch nun erlaubet hon
das yedlicher sein straß mag gon
Ain yedlicher in sein losier
du Kämerling beschleüß die thür
Das dise nacht allain die fraw
hie in der zelt bleib bey mir da
Kumm her du aller schönstes weib
thail mir hinnacht dein stoltzen leib.

Judith:

Ja Herr ich thun das herzlich gern
alles das jr von mir begern.

Holofernes:

Jch bin des weins worden zu voll
der kopff der ist mir worden toll
Vagao du mein lieber knecht
lug du verwar die zelten recht.

Vagao:

Schlaffend nur ruwig, seind zu frid
meins Ampts will ich vergessen nit.

Jn dem beschleüßt Vagao vnd geht hinweg (vnd beleibt Judith mitt jr Abra darinnen) mitt den Trumeten im läger auf die wacht blasend.

Judith fürt jr Abra für die zelt vnd spricht:

Sich Abra du mein liebe magt
biß dapffer, vnd biß vnuerzagt
Stand hie ain weilin vor der thür
mich dunckt es wöll gelingen mir
Der Hauptman schlafft, ist voller wein
mein anschlag will geraten sein.

Abra:

Der starck Gott der verleich euch krafft
zu diser freyen Ritterschafft.

Hie zwischen sol man in der statt auch die wacht blasen.

Judith tregt das Haupt Holofernis, vnd gibts der Junckfrawen.

Seh Abra, seh auff eylez schnell
den sig hat gwunnen Jsrael
Biß still, gang leinß hin durch die wacht
das sy der that nit nemmend acht
Gang gmach, vnd laß dir wol der weyl
das vns kain arckwon bring die eyl
Als wöllen wir hin an das bett
wie sunst vnser gewonhait hett

So sy ein wenig für das leger kommen.

Abra:

Mein fraw wie hond jrs griffen an
das jr hond mögen bston den man.

Judith:

Da er dort schnarchlet in dem wein
erwuscht ich bald den thegen fein
Jn zwayen straychen heüw ich ab
den kopff den ich dir geben hab.

Zu dem Wächter:

Auff wächter lieber wächter mein
der Herr ist hinnacht mit vns gsein
Er hat erlöset Jsrael
durch mich auß allem vngefell.

Pyrgophylar:

Gott sey gelobt im höchsten thron
Tichophylar lauff schnell daruon
Lauff zaigs bald an aim ganzen rhat
das Gott verlyhen hat sein gnad
Fraw Judith wartet vor dem thor.

Tichophylar an dem hauß Ozie:

Ozie aller liebster Herr

Ozias zu dem laden auß:

Tichophylar was seind die mähr

Tichophylar:

O Herr gend mir das bottenbrot
wir seind erlößt auß aller not
Flux, eylends, öffnend bald das thor
Fraw Judith wartet dauß daruor.

Ozias:

Lauff sags den andern Herren an
vnd vnderwegen yederman.

Nyctoporus:

Jr lieben Herren lond euch sagen
das glöglin hat yez sechsen gschlagen.

Tichophylax:

Was schreystu auß yez an der stund
die gmain freüd solstu machen kund
Den Burgern zringßweyß rumb verkünd
Fraw Judith hat erwirgt den find
Ich wills den Rhäten zaigen an
vnd niemandt sunst, dann yederman.

Nyctoporus zu ringß in der statt.

Jr lieben Burger lond euch sagen
Fraw Judith hat den feind erschlagen.

Promptulus zum laden auß:

Nyctopore was hastu gsagt

Tichophylax:

Dein Fraw stat daussen mit der magdt
Sy hat erlößt vns von dem find
darumb fluchs auff mein frummes kind
Schnell mit dem liecht gang jr entgegen

Promptulus:

Ich will mit fleyß meinß Amptes pflegen
Ich bin schon auff, ich bin berait
ich kam diß nacht nie auß dem klaid

In dem zeücht Ozias sampt den Rhäten, vnd sampt der ganzen Burgerschafft, jung vnnd alt, zu dem thor das zu öffnen.

In dem schleüßt Ozias das thor auff.

Judith:

Gott grüß euch lieben Burger mein
jr sollend mit mir frölich sein.

Ozias umbfacht sy.

O Judith aller ehren kron
der Herr wöll geben dir den lon.

Judith:

Ain stul stellend mir an die wand
das ich im hauffen darauff stand
Vnd haissend mengklich schweigen still
dann ich euch etwas sagen will.

Amptman Archidemius:

Loßt, stilla, losend, stillaho
loßt was man yez wöll sagen do

Judith theilt von ihrem Stuhle aus dem versammelten Volke die Vorgänge im Lager mit. Zum Beweis, daß sie wirklich des Holofernis Kopf habe, läßt sie Achior rufen und zeigt ihm das abgeschlagene Haupt seines Feindes. „Achor geschwindt ab dem ansehen des haupts, vnd sincket nieder."

Amptman:

Hat niemandts hie kain nägelein
das man ims in den mund geb ein
Oder sunst etwas starck Confeckt
auff das er werde wider keck.

Indem kumpt er wieder zu jm selbs vnd redt:

O Fraw jr seind groß lobes werd
in aller welt, auff aller erd
So kert int landtschafft Israel
durch euch hat Gott heut als übel
Von Jacobs somen abgewendt
der feind ewrs Gots ist worden gschendt
In aller zeyt nun für vnd fürt
wer ewren namen hören wirt
Wirt den Gott Jacobs machen groß
wirt wöllen sein ain Judes gnoß.

Judith zum Volck:

Losend jr brüder was ich sag
sobald an himel kumpt der tag
So lugend saumend euch nit lang
diß haupt das stöckend an ain stang
Stöckend das auff der mauren auff
mit gwerter hand kommend zu hauff
Vnd fallend hnauß mit großem gwalt
der jung gleich als wol als der alt
So starck das ymmer mag gesin
vnd tringend starck auff dise hin
Nit samm jr wöltend neben sich
beseiz abziehen, sonder glich
Tringend starck auff das leger dar
so das die speher werden gwar
Werden sy tringen hindersich
zu Holofernis zelt gelich
In aufferwecken zu der schlacht
so vnuersehen bey der nacht
Wann sy den leib finden im blut
wird jn empfallen sterck vnd mut
In bflucht werden sich gen die find
gleich wie ain läblin vor dem wind
Gott hat sy geben in ewr hand
zu wirgen, jagen alle sand.
Seind mannlich für ewr vatterland
jr hond den sig schon in der hand
Ich hab mein raiß gerichtet auß
kumm Promptule, wir wend zu hauß.

Indem steckt man das haupt auf, vnd blaßt man lerman. — Eh man hinauß felt, thut Ozias eine Red vnd ermannt sy zum gebett. — So man von dem gebett auffgestanden ist, so felt man mit aller vngestümigkait außhin.

Die überraschten und ihres Heerführers beraubten Feinde werden geschlagen und zerstreut. Die jubelnden und sieghaften Männer Bethuliens kehren in ihre Stadt zurück, wo nun Judith, die bescheiden jedes eigene Verdienst ablehnt, mit Ehren überhäuft wird.

14) Beel.

Ain herrliche Tragedi wider die Abgötterey (auß dem Propheten Daniel) darinn angezaigt wirt, durch was mittel ain rechte Religion in ainem Regiment oder Policey mög angericht werden. Durch Xystum Betuleium Augustanum. 1539.

Sirt Birck, † 1554, war von 1536—1552 Schulmaister (d. i. Oberlehrer am Gymnasium zu St. Anna) in Augsburg; die vorliegende Tragödie hat eine Widmung an die Ersamen vnd fürsichtigen Herren, burgermaister vnd Rhat der loblichen Statt Augsspurg.

Nach der Vorred levt der Meßner zu dem Gözendienst, vnd wann er auß gelevt hat, ziehen die Pfaffen auff, vnd spricht der Meßner:

Jr Herren kommend yez gar bhend
ain klain weyl jr verziehen send
Biß ich die Kerzen all anzünd
dweyl kumpt der Küng vnd sein hofgsind
Er würt sich gwiß nit saumen lang
wenn jr nun wend, so singends gsang

Gsang in der Melodey,
Pange lingua.

O Gott Beel laß dir gefallen
Yezund dises lobgsang fron
Halt dein hand hie ob vns allen
Jn deiner Statt Babylon
Laß vns nit von dir abfallen
Wie etlich seind gfallen schon.
O Gott beel zaig vns dein gwalte
Der du hie genedig bist
Hie mit deinen gnaden schalte
Starck vnder dem argenlist
Die yezunder manigfalte
Zu Babel wider vns ist.

Der Kanzler verklagt den alten Juden Daniel beim König, daß er dem Beel „kain reverenz noch ehr erzayge", sondern nur „den Juden Gott ehre". Der König will jn drum hart anfaren. Er hält ihm vor, wie viel Gutes er schon am Hofe genossen und wie undankbar es sei, daß er nicht Gott Beel anbete und sich des Gottes Israels entschlagen wolle. Daniel entgegnet ihm, wie ein Bild von Menschenhänden gemacht, nie ein Gott sein könne.

Künig Cyrus:

Das wer doch wol ain grosse schand
das Babylon das ganze land
So lange zeyt solt girret hon.

— — — — — — — —

Lauff Kämerling o diener mein
Jns höchsten Priesters hauß gang bald
haiß jn versamlen manigfalt
Von stundan das ganz Priesterthum.

— — — — — — — —

Bey meiner Künigklichen Kron
Fälst du ich will dein fälen nitt
Bey mir wird helffen gar kain bitt
Doch will ich gahen nit an dir
Die ghrechtigkait gilt mehr bey mir
Dann das ich vrtail fräuentlich
ich will die Priester vor wie dich
Verhören auch von stunden an
wer dann dsach baß bewären kan
der würt sein gniessen glaub du mir
Dargegen solt auch hon darfür
Welcher thail hie nit wol würt bston
Der würt empfahen seinen lon.
Drum Daniel kumm her mit mir
im hof da wend wir warten jr
Jm hof da hond wir blazes gnug
zu diser sach nach allem fug.

Die Priester, der Adel und die Ritterschaft füllen den Hof. Der Kanzler trägt die Beschuldigungen Daniels gegen den Gott Beel den Priestern vor; der Oberpriester vertheidigt den Götzen, fordert, um zu beweisen, daß Beel ein lebendiger Gott sei, den König auf, Speise für denselben in den Tempel schaffen zu lassen und die Thüre darauf zu versiegeln, so würde man am Besten erkennen können, ob Beel nicht dieselbe verzehrte.

König:

Wolan der rhat der dunckt vns gut
wir wend die schloß hon wol in hut
Jr Trucksäß vnd mein lieber Schenck
seind ewers Ampts wol ingedenck
Das wein, flaisch, brot als sey berait
wie jr dann habend ewern bschaid
Des opffers halben alle tag
schafft das mans gleich in tempel trag.

Also zeücht man mit dem opffer dem Künig in den Tempel vor, vnnd volget jm die Priesterschafft nach, vnd redt der Künig:

Kumm Daniel herauff die ban
wir wöllen mit dem opffer dran
Jch will erfaren ob der Beel
den kosten brauch on alle fäl.

Daniel:

Gott sey gelobt im höchsten thron
das ewr gnad kumm auß disem wohn
Dann ye so zweyfelt mir gar nitt
Gott hab erhört mein flehend bitt.

Rahtsoma (Beck):

Der Beel vns billich helffen sol
so man jms täglich beut so wol.

Vnderschenck:

Kain grössern schlemmer gsag ich nie
Dann eben ist der Gott Beel hie.

Rabsusin (vndertrucksäß):

Wie vil man dem Beel zessen gibt
büßt er den hunger kaum darmit

Er hat noch nie nichts überglan
ich bsorg er hab nit gnug daran.

Rabtabbath (Kuchenmeister):

Wann er das ißt, vnd trinckt den wein
es wöll dann sunst kain glück da sein
Muß jm doch werden vol der bauch
ob er als viel faßt als ain schlauch.

Künig (zun Pfaffen im Tempel):

Wolan jr Herren seind ermandt
Das opffer nemmend hin zu hand
Pflegend ewrs Amptes wol vnd recht.

Sechania:

Herr Küng wir seind all ewer knecht
die klaidung wend wir legen an
Das opffer dem Beel lobesan
Auffopffern hie vor ewerm gsicht
nach höchstem fleyß nach aller pflicht
Wie dann in disem opffer fron
wir täglich seind zupflegen gwohn.

Nun sollen drey Priester, ainer den Wein, die zween das Brot vnd flaysch für den Altar legen vnd hie zwischen, weil sy yr bet verbringen, der Künig sampt dem gsind mitt entdecktem haupt kommen, vn Daniel soll bleyben stehn, mit bedecktem haupt.

Gsang, Saphicum, Hymnus, wie Iste confessor.

Beel starcker Gotte, gewaltiger Herre,
Straf die falsch rotte, bschirm vnd ret dein ehre,
Hilff vns aus quele, Schend den Daniele
Auß Jsraele.

Thu vns erhören, Jn der grossen note,
Zu dir wir keren, Darumb hilff vnd rate
Zayg dein mannhaffte, macht, gwalt vnd krafte
Deinr Priesterschaffte.

Beel großer Gotte, laß nit b'schanden werden
Mach nit zu spotte, deine knech auff erden,
Dem Küng mehre, Sein gewalt vnd ehre
Dein volck erhöre.

Ain ander gsang, gleich aim Magnificat, quarti toni.

Beel starcker Gott wir loben dich
Vnd preisen dein Almächtigkait
Das land Babel dein fröwet sich
Halt dich für Gott ganz weit vnd brait
Vorab dein hailig Priesterthumm
Sein ganz vertrawen auff dich lait
Der Küng, die gmain vnd bsürsten frumm
Zu dienen dir all seind berait.

Allein der alt Jud Daniel
Will dich o Gott nit bleyben lon
Drumm ruffen wir zu dir o Beel
Gib jm dein Göttlich krafft zuerston
Zayg jm an dein Allmächtigkait
Das er merck das du seyest Gott
Er bringt vns sunst in herzes laid
Drumm Beel mach jn zu schand vnd spott.

Der König setzt die speyß vnd tranck auff den Altar. Die Priester entfernen sich Daniel streut Asche auf den Boden. Der König legt sein Siegel an die Thür.

Der Künig (zum Meßner und Glockner):

Gib her. wolan ich bin zur frist
Küng, Priester, vnd auch Sigerist,
Wir wöllend hie kain wachs nit sparn
wir wend das gwißlich gwiß erfarn
Ob Beel ain solcher fresser sey
oder ob man jm stonde bey
Die thür ist recht vnd wol verwart
wolan wir wöllen auff die fart.

Daniel:

Lug Beel heuts deinen gesten wol
trinckend vnd werdend alle vol.

Chorus auß dem XCIX. Psalmen, wie ain Saphicum zu singen.

Alle welt fröw sich, sing jubel dem Herren
Vor seinem angsicht, springend jm zun ehren
Jr sond vernemmen, das jr jn wol kennen
Selbs ist Gott Herrn

Gott hat vns günnet das wir hond das leben
Das wir vns selber gar nit kunden geben
Sein volck er weyset, seine schaf er speyset
Mit guter waide.

Durch seine porten mögend jr wol tringen
Mit der bekandtnuß, vnd mit lobgsang singen
Sein genad doben, sond jr allzeyt loben
Ewig ist dwarhait.

Nun schliessend die Priester mit weyb vnd kind, mit Laternen vnder dem Altar herfür vnd fressend dem Beel das opffer auff.

Sechania:

O Beel du bist ain guter Gott
für vns dein liebe bschorne rott
Jr lieben brüder greyffends an.

Seraia:

Jm sey also, wir wöllen dran
das opffer ghört vns billig zu
wir habend tag vnd nacht kain rhu
Wir müssen stäts im Tempel ston
vnd hond daruon ain schmalen lon
Dann vnser Pfründen seind ganz schlecht
samm während wir ein trümpel knecht.

Kadmiel:

Ja lieber gang sags Daniel
vnd wißts ainer auß Jsrael
Wir wurden warlich kalt beston.

— — — — — — — —

Haßbaddana:

Was gat mich an der Daniel
vil lieber sol mir sein der Beel

Der Beel der macht mir vol den bauch
der Beel gesegne mir den schlauch.

Jedaia:

Gend vns auch von dem Braten har
ich main jr wölt jn fressen gar.
Send essend auch jr lieben kind
jr seind des lieben Beels gesind.

Ains auß den Kindern:

Du gibst mir zvil liebs herrlin mein
ich wils halbs gen mein brüderlein
seh yß da kan gut brattes sein.

Das ander Kind:

Der Beel soll dir vergelten das
mein lieber vatter sag mir was
Sol ich dem Beel hergegen thun.

Jedaia:

Mein kind mit danck erzaig dich schon
Die weyber sizend wie die breüt
sy essen nit von dieser beüt.

Haßbaddana:

Jr frawen greyffend dapffer zu
vnd lebend wol mit guter rhu
Die rhu ist mir die beste tracht
es sucht vns niemandts zmitternacht.

Sein Fraw:

Wann ich die warhait reden sol
so schmeckt mir dise speiß so wol
Als ich im jar nie aß kain speiß
sy ist zu ghricht mit ganzem fleiß.

Kadmiel:

Jch bsorg das vns der Daniel
Der Jüdisch schelm auß Jsrael
Ain böses spil wird rüsten zu
mein herz das hat gar wenig rhu.

Des Obersten Priesters Weyb:

Warlich lond ewer schimpffen sin
ich sag bey glauben das ich bin
Ganz schwermütig ain lange zeit
warlich ich waiß nit waß bedeut
Jch hett hinnacht ain schweren traum
warlich ich kan gelauben kaum
Das vns die sach werd lang thun gut
mir ist empfallen freud vnd mut
Jch glaub kaum das d'sach lehr außschliz
hond sorg jr brüder brauchend wiz
Das vns nit all, als vnglück bscheiß
ich bsorg der Jud sey vns zu weiß.

Sechania mahnt zur Vorsicht und Verschwiegenheit; alle entfernen sich.

Chorus auß dem LXVII. Psalm.

In der vorigen weyß.

O Herr erheb dich. thu dein feind zertrennen
Verjag sy vor dir, die dich nit erkennen
Vnd die dich hassen, wöllest du verlassen
Vor deinen augen.
Herr wie ain reüchlin trennt sich vor den
winden
Gleich wie ain wachs Herr, laß die leut
verschwinden,
Vnd laß wol leben, die in frümmkait streben,
Jn rechter freude.

Der König und Daniel kommen zum Tempel. Das Siegel ist zwar unverletzt, die Speisen aber sind verschwunden; jedoch verrathen die Fußtritte die nächtlichen Schlemmer. Der ergrimmte König befiehlt, die Pfaffen herbeizubringen.

Troß ihrer Vertheidigung, ihrer Bitten zu Beel und ihres Scheltens gegen Daniel:

O Küng, o Beel, jr Burger gut
jr frummen Fürsten hochgemut
Rettend vns vor des Juden gwalt
Der Jud, der blaich, der gäl, der Alt
Der hat vns heut zu diser frist
in jamer bracht durch argen list.

müssen sie doch endlich ihre heimlichen Wege offenbaren. Der König läßt sie in den Kerker werfen, das Bild des Beels zerstören, den Tempel abbrechen; darnach werden die Pfaffen in die Löwengrube hinabgestoßen.

Jn dem ist der Künig bey seim Hof, so hebet der Chorus an, ain stück auß dem CXIII. Psalmen, wie ain Saphicum zu singen.)

Der Haiden Götter seind nur werck d'henden
Sy seind nur Gözen, stend dort an den wenden
Silber vnd golde, hond die Haiden holde
Das hat kain leben.

Sy hond wol meüler künden doch nit jehen,
Sy hond auch augen, künden doch nit sehen,
Mit jren oren, seind sy dumm vnd thoren
Bhraupt seinds der sinnen.

Nit greyffen künden, sy mit jren henden
Noch jre füsse mögen sy hin wenden,
Gleich seinds den zachten, die die selben
machen
Und in sy hoffen.

Volget ain ander Saphicum:

Wir sond allaine lieben Gott vertrawen
Von herzen raine auff kain gschöpff nit bawen
Gott gibt sein ehre. kainem andren mehre
Er ist der Herre.

Die Gött der haiden, künnend helffen neüte,
Von Gott sy schaiden, jre diener weyte,
Sy seind ganz stummen, die vom Teufel
kummen
hüttend euch frummen.

Wir sollend ehren, alle groß vnd klaine,
Gott vnsern Herren, dienen ja allaine
Der ewig Gotte, macht den Beel zu spotte,
Mit seiner rotte.

Hierauf die Beschlußred des ersten Aktes.

Nun volget die ander Handlung diser hystori mit dem Tracken, vnd so der Track aufzeücht, so gat jm ain burger entgegen, vnd bettet jn an, doch zaufft er hinder sich, samm er sich fürchte.

Therolatra:

O grosser Track, o starcker Gott
ich bitt dich bring mich nit in not
Jch will dir opffern alle tag
so vil ich an meim gut vermag
O starker Gott laß mich nur leben
mein opffer will ich trewlich geben
Das du auch lebest lange zeit
o hailger Track weich von mir weit.

Der Künig zeücht mitt Daniel ab der Pfalz, vnd beweißt dem Tracken Reuerenz.

Künig:

Wolan du hast den Beel zerstört
den man so langzeit hat geehrt
Wir habend nichts daruon erjagt
wann das sich dgmaind gar häfftig klagt
Was sagstu nun vom Tracken do?

Daniel:

Herr Küng ich halt jn gleich also
Wie jr den sehend kriechen hie

Künig:

Wie so Daniel sag mir wie?
Woltst du den auch nit hon für Gott.

Daniel:

Nain, nain Herr Küng es wer ain spott.

Der König erlaubt dem Daniel den Drachen zu tödten, wenn er im Stande wäre, dieß zu vollbringen. Daniel kocht dem Unthier einen Brei, nach dessen Genuß es berstet.

Künig:

Dein Gott ist starck, mein Daniel
Des soll sich das ganz Jsrael
Fröwen vnd steyff hoffen auff jn
Zu jm stat auch mein herz vnd sin
Den Wurm lassend nun liegen da
das mengklich seinen Gott anschaw.

Chorus auß dem XXIX. Psalmen.

Herr in dich hoff ich ymmer vnd on ende,
Herr laß auch nit zu daz man mich mög schenden
Dein grechtigkait geb mir Herr die freyhait
Herr thu mir helffen.
O Herr naig dich mir, naig mir deine oren,
Eyl mir bald zu Herr ich wird sunst verloren,
Bschirme mich Gotte, ich wird sunst zu spotte,
Du bist mein zuflucht.

Nun ziehend etlich Burger auf, ainer nach dem andren, Polydemus so er den Tracken todt sicht ligen, zaufft er hinder sich.

Polydemus:

Wie, wie, wie das? wie hats ain gstalt
O Track, ist dir hie gschehen gwalt?

Therolatra:

Was stast du Polydeme hie?

Polydemus:

Mein Therolatra sich du wie
Der Track den wir angbettet hand
zu Babel in dem ganzen land
Ligt allhie tod, vnd regt sich nitt
ich bsorg er hör nit mehr mein bitt.
Jch waiß nit, ich zu frid nit bin
der Beel der ist vor auch dahin
darzu das hailig Priesterthumm
ist als getödt, vnd kommen vmm.

Therolatra:

Das hond wir als vom Daniel
Dem Juden hund auß Jsrael
Er hat den Künig gar bethört
das er sich an sein dannten kert
Das ist ain grosse Tyranney
das die wir Burger seind vnd frey
Müssend vns also baschgen lan
von Jsrael ain gfangnen man.

Die Babylonier, aufgebracht darüber, da sie sehen, wie sich ihr König dem Gott Jsraels hinneigt, erregen einen Aufruhr.)

Thorybodes:

Wolauff jr lieben Burger gut
ain yeder hab sich wol in hut
Wolauff lond vns das vatterland
vnd freyhait heut mit vnser hand
Beschirmen, lerman, lerman dran
ain yeder Burger sey ain man.

Stasiotes:

Lerma, lerma, heü wolauff
er Burger lauffend all zuhauff
Zum Vogt hinab, dört vuff den blan
ain yeder leg sein harnesch an.
Wir wöllend heut die freyhait werd
erretten dapffer mit dem schwerdt
Wolauff spar kainer seinen leib
es soll heut kainer sein ain weib.

Die Verschwornen ziehen vor des Königs Palast und fordern die Herausgabe Daniels. Obwohl mit Widerstreben, muß der König endlich doch nachgeben und ihnen den Propheten überantworten.

Künig (zu den auffrhürischen):

Jr bluthund farend mit jm hin
secht das jr haben grossen gwin
Sein Gott würts nit vnghrochen lon
er wirt euch geben wol den lon.

Vogt:

Harr, harr, du Jud, du must zum Beel.

Polybemus:

Du must werden der löwen gsell.

Therolatra:

Schrey, haiß dir helffen deinen Gott
darmit jr baid nit werden zspott.
Gelt Beel ist worden lebendig
sich zu wie hast so hüpschen sig
Wider das hailig Priesterthumm
das kurzlich ganz ist kommen vmm
Durch dich du schnöder Jud allein
yez nimpst dein lohn drum als ich main.

Polybemus:

Sichst du die gälen kazen dort
yez ist gerochen alles mort.

Vogt:

Wolan d'sach ist schon ghrichtet auß
drum lieben Burger ziehend zhauß.

Ainer auß dem Hauffen:

Jch main er lig yez in der gruben
Da muß er bey den Kazen ruwen.

Chorus auß dem XXIX. Psalmen.

Jch will dich Herre mit meim Lob erheben,
Drumm das du nit hast meinen feinden geben,
Wider mich freyen, Herr da ich thet schreyen,
Hast du mir gholffen.

Herr du hast mein seel auß der hell gefüret,
Hast sy behalten, das der tod nit bhrüret,
Thust mich bewaren, so int gruben faren,
Die so mich hassen.

Die letst handlung: Wie Daniel auß der gruben erlößt wird.

Die Freunde Daniels beklagen laut dessen Schicksal; seine Feinde triumphiren; erstere hoffen auf Rettung und auf Strafe für die Verfolger.

Hanania:

Es lebt noch starck der selbig Gott
gwiß würt er nit sein ewer spott.

Therolatra:

Du schnöder Jud, schweig eylez bald
wir wend euch nemmen mit gewalt
Vnd werffen baid zum Daniel
Du Juden fasel Jsrael
Jr müssend werden außgereüt
ich hoff noch gar in kurzer zeyt.

Balthasar:

Gond richtend falsche Praktik an
wie jr Herrn Daniel hond gthan.

Als sy hinweg gond, kümpt der Engel Ariel mit Habakuck, bringt Danieli zu essen. Darauf Chorus auß dem LXXIX. Psalmen und ein weiterer Gesang.

Herr ich erheb mein seel zu dir
Mein Gott auff deine güte
Hof ich allain auß herzen bgir
Vor schand du mich behüte
Damit nit meine feynde sich
Erfröwend allzeit über mich
Dann kainer würt zu schanden
Der auff dich hart, schendst aber die
Welche on vrsach schmähend hie
Dein volck in allen landen.

Dann du Herr bist gerecht vnd gut
Darumb kanst du nit lassen
Den sünder der dich bitten thut
Zaigst jm die rechten strassen
Du laidtest die ellenden recht
Die von der welt gar seind verschmächt
Den weg thust du sy weysen
All deine steyg seind gut vnd trew
Denen die deine zeugknuß frey
Vnd bund zhalten sich fleyssen.

Künig (im hof zum Marschalck):

Mein lieber Marschalck kumm mit mir
zur Löwen gruben dort hinfür
O Marschalck wie hatt doch mein seel
so groß begird nach Daniel.

Marschalck:

Wer wolt euch das für übel han
dann er ist gweßt ain sollich man
Von künst, von weyßhait tuget vil
ja frey ich das bekennen wil
Jch hab nie ghört von seins geleich
er war ain zierd im ganzen reich.

Mit dem fürlaufft er den Küng zur gruben, vnd spricht:

Gnediger Herr fluchs her zu mir
groß wunder werden sehend jr
Daniel noch bey leben ist
Beyn Löwen er frey sicher gat
Herr Küng nun gend mirs bötten brot.

Der Künig gat hin zu, sicht Daniel, vnd spricht:

O Gott Daniels grosser Herr
vnsäglich ist dein gwalt vnd ehr
Kain zung, kain weyßhait ist so klug
die dich Gott möge loben gnug
Kumm her mein lieber Daniel
dein Gott hat starck bewart dein seel
Dein feind die werden all zu schand
kumm Daniel beüt mir dein hand
Kain grösser wunder gsach ich nie
dann eben ist beschehen hie
Das thut allein die Göttlich macht
das du bist siben tag vnd nacht
Gsessen vnder den Löwen grimm.

Marschalck:

O gröster Küng Gott ist mit jm.

Künig:

Bey meiner kron ich dir hie schwör
so mir acht hilfft dein Gott vnd Herr

Muß dise sach gerochen sin
so war ich Küng zu Babel bin

(zum Landwaibel)

Gang eylez bhruff die fürsten all
das sy erscheynen in dem sal

(zur Gwardi)

Jr gwarde knecht macht euch auff dfart
fahend den Vogt mit seiner part
Die Daniel hond gfordert auff
das aber nit zgroß werd der hauff
Greyfft nur d'Capitenier an.

In dem seind die Fürsten vorhanden vnd empfahen Daniel mit großem verwunderen.

Hofmaister (von weytnuß):

Jst das nit mein Herr Daniel
der edel hort auß Jsrael
Er ists. Mich triegend dann mein sin
nie fröwer ich gewesen bin
Nun sey gelobt der starcke Gott
der dich errett hat in der not.

Also bieten sy dem Daniel alle die hend; der König mit seinen Räthen hält Gericht über die Aufrührer; alle werden verurtheilt, an Daniels Stelle in den Löwenzwinger geworfen zu werden. Hierauf nimmt der König öffentlich den Glauben Daniels an und gibt den gefangenen Juden die Freiheit und die Erlaubniß zur Rückkehr in ihr Land. — Darnach verkündet der Landwaibel daz Mandat, doch soll man vor nach Höfischen brauch ain veld gschray blasen. — zum Schluß:

Die Israeliter sollen singen den Psalmeu:

An den wassern zu Babylon,
Da sassen wir mit schmerzen : | :
Als wir gedachten an Zion,
Da wainten wir von herzen,
Vnser härpffen hengten wir gschwind,
An die weyden die drinnen sind,
Da hiessen vns singen schon
Die vns gefangen hielten lang,
Jn vnserm laid ain frölich gsang,
Singt vns ain lied von Zion.

Wie sollen wir Gottes gsang fein
Singen in frembdden lande : | :
Jerusalem vergiß ich dein
So werd mein rechten hande u. s. w.

Beschlußred und Epilogus.

15) Aus der Hystori **wie der Herr durch Gedeons hand sin volck von finer finden gwalt wunderbarlich erlößet hat.** Bern 1540.

Truwergsang (vor der Schlacht):

Drumm das wir handt die Bott veracht,
Die vns der herr hat geben,
So sind wir aller welt verlacht
Die fyendt merckent eben,
Die Ziend da har,
Mit grosser schar,
Vnd allem gwalt,
Vil tusent falt,
Vor jm mög Wir nit blyben,
Vß vnserm landt,
Mit grosser schandt,
Wend sy vns all vertryben,
Mit kinden vnd mit wyben.

So rüffen wir den herren an,
Das er vns wol behute,
Vnd synen zorn von vnß wöl lan,
Durch sine gnad vnd gütte,
Vnd nit verderb,
Sin heilig Erb,
Durch fyndes handt,
Der jez das landt,
Mit füwr vnd schwärdt will gschenden
O starcker Gott,
Gott Sabaoth,
Thu vnß dyn tröster senden
Vnd allen kummer wenden.

Alß Gedeon den syg behalten vnn sine find mit der hilff Gottes erschlagen, ward das nachuolgent gesez gesungen.

Lob ehr vnd pryß sy dir geseit,
Einiger Gott dryfaltig,
Der vnser fyndt hast nider gleit
Jnn dinem Arm so gwaltig
Vnd all jr pracht,
Zu schanden gmacht,
Wir bitten dich,
Halt gnediglich,
Din volck vnd sinen samen,
O höchster Gott,
Vhüt vnß vor nodt,
Durch dinen heilgen nammen,
Zu allen zyten, Amen.

Triumph Gedeonis (Schlußgesang.)

Lobent den Herren allgemein
  Jr kriegs lüt groß vnd klein
Vnd alles volck in disem heer
  Sage dem herren lob vnd ehr
Groß ist der Herr, groß ist sin nam
  Groß ist der herr, Got Abraham
Groß ist der her, groß ist syn gwalt
  Vor jm sich förchten iung vnd alt
Er hat mit siner macht vnd krafft
  Den adel vnd die ritterschafft
Vmbracht, in sinem zorn vnd grim
  Drumb schryend all mit luter stimm
Groß ist der herr vnd Gedeon
  Groß ist der herr in Syon
Dem herren laßt vns singen
Springen

Klingen
Jubilieren
Psallieren
Triumphiren
Mit allen freüden hoffieren
Blast vff
Trumeten
Clareten
Vnd ander music vil
Harpffen vnd seitenspil
Pfiffen vnd trumen
Ein gut väld gschrey
Mit instrumenten mancherley.
Blaßt vff ir lieben gsellen all
Die trumeten mit großem schal
Blaßt vff jr lieben gsellen gut
Sind wol gemut
Blaßt vff mit frischem frygem mut.

(Hierauff ein hoff blasen, mit posaunen, trumeten, vnd heerbaugken.)

16) Das lyden vnsers Herren Jesu Christi das man nempt den Passion, in verß oder rymme wyß gesezt, also das man es spylen möcht. Vnd ist gezogen vß den vier Euangelisten, namlich

vß	Mattheo Marco Luca Joanne	am	XXVI XIV XXII XVIII	Cap.

Vast tertlich vnd mit wenig zu setzen, onet die Action zu tregt. Gemacht im Jar 1545 durch Jacobum Ruff, Steinschnyder zu Zürich. (Widmung an Ambrosius Blarer, ein vorstender der Pilchen vnd verkündiger des wort Gotts zu Costenz)

Nach dem Herold und dem Argument, das ein junger Knab spricht, „fahends an singen mit vier stimmen, Collegerunt autem summi pontifices consilium. Diewyl sy singend gadt Christus vmm uff der brügi mit sinen Jüngeren“ und den übrigen Personen des Stücks. Nun folgt Actus primus. Musica. Cantus qui est quatuor vocum. Collegerunt autem Pontifices consilium etc. Matthei 26. Et factum est consummasset Jesus sermones hos omnes, dixit discipulis suis.

Während Christus mit seinen Jüngern das Nachtmal ißt, nach dem Amen: Musica. Manna cibus etc. Ebenso tritt nach der Fußwaschung und nachdem Christus „vor das nachtessen böttet hat“ Music ein; ein gleiches findet statt, als Christus am Oelberg zum Drittenmale die schlafenden Jünger geweckt hat und nun seinen Verfolgern entgegengeht; da diese ihn binden, um ihn zu Annas und später zu Caiphas zu bringen, „schrvends vnd singend“ sie. Nochmals läßt sich nach der ersten Verleugnung Petris und am Schluße des ersten Actes Musica hören.

Im 2. Act „gond die kleger in Radt vnd der gerichtsknecht heißt die knecht Christum heimlich bringen.“ Musica. Nach der folgenden Scene „Gond all gon schlaffen die knecht verwarend Christum.“ Musica. Nun ruft ein Wächter die zwölfte, später ein anderer die dritte Stunde an. Die Kriegsknechte verspotten und mißhandeln Jesum.

Erst goumer (sezt jn nider, verbindt jm die ougen, schlagt jn an bagken):

Ein lust han ich zu disem tropffen
Das ich jn plage, thu jm zleid.

Ander (rupfft jn bym haar):

Sag an du Christe gib bescheid
Wär hat dich gschlagen oder gstupfft
Ald wer ist der der dich hat grupfft?

Dritt (schlacht jn an kopff):

Bist du Gotts sun so keer dich vmb
Wer hat dich gschlagen redt darumb?

Virdt (schnellt jn an dnasen):

Bist du so kunstrych wie dich stelst
Wär hat dich sag an dnasen gschnelt?

Fünfft (spouzt jm ins angsicht):

Ich han es gredt vnd sags wie vor
Er ist ein narr darzu ein thor
Was wend wir dalig vß jm machen.

Sechßt (facht an lachen, bindt jm die ougen wider vff):

Ich muß von herzen sinen lachen
Er wenckt sich nit vnd halt so still
Das ich jm binden nemmen wil
In wend wir machen guter dingen
Lon jm ein hüpsches liedlin singen.

Musica.

Jez fahends an vmb jn vmbher springen vnd singend einr vor anhin die andren all nahin. Ander wechter rufft die viere gegen tag vnd singt demnach den tag:

Der tag kumpt har geschlychen
Dem armen als dem rychen
On den Gott niemant nit vermag
Das ist der hail vnd klare tag.
So gsell so.

Erst wächter entspricht jm

So gsell so.

Darauf hält der Herold „die beschlussßred des ersten tags.“

Am zweiten Tag wird das Spiel beschlossen; es endet mit der Himmelfahrt; der zweite Akt geht

bis zum Tode des Judas, der sich henckt und spricht:

Louff Tüffel kumm dann ich bin dyn
Nim lyb vnd seel nimm alsand hyn

Darauf Musica.

Der dritte Akt schließt nach der Geiselung, der vierte mit dem Verscheiden Jesu.

Durchweg, ja fast nach jeder Scene, sind Gesang- und Instrumentalstücke eingeflochten, so daß sich das Wort Musica auf sehr vielen Blättern vorfindet. Ein Gesangtext ist nur noch einmal angegeben; als nämlich die Frauen anstatt des Leichnams Jesu zwei Engel im Grabe gefunden haben, die ihnen die Auferstehung verkündigen, singen sie beim Hinweggehen: Christ ist erstanden. Musica.

Als Seitenstück zu der Verspottungsscene mag hier noch die der Geiselung folgen.

Musica.

Die vier schergen (ziehend Christum vß, bindend jn an ein sul vnd geislend jn, wie er bunden ist, spricht der Ander scherg):

Nits volck hast wöllen rüwig lon
Darumb must hie gebunden ston
Vnd geislet werden an der sul.

Dritt scherg (schlacht jn ins mul):

Jch wil jm bfust gen in sin mul
Er hats volck bschissen fru vnd spat
Drumb billich er in nöten stadt.

Viert scherg (geislet jn):

Stond hinder sich vnd thund mir wychen
Jch wil dem keiben dhut erstrychen.

Erst scherg (git jm noch ein streich):

Jch wil jm zletst gen noch ein rupff.

Ander scherg (bindt jn ab der sul):

Es ist sin gnüg, nun horend vf
Ein anders wend wir mit dem man
Vff dises mal yetz fahen an
Drumb ledig binden wil ich jn.

Dritt scherg (setzt jn vff die bank):

Vff den banck wend wir jn setzen
Die hut jm wider zemen pletzen
Vnd krönen jn glych einem küng
Darumb die dörn gsell hiehar bring
Nit lassen wil ich jm kein rüw.

Viert scherg (leit jm den mantel vmm):

Jch kan sy selb jm rüsten zu
Den mantel leggend jm vor vmm
Vnd lond jn sitzen wie ein stumm.

Erst scherg (git jm daz ror ind hand):

Nit laß dir die eer sin als and
Bist du ein Küng? sror nimm ind hand
Grad wie das ror ein zepter ist
Alsc ein Küng vnd Herr du bist.

Ander scherg (sezt jm die kron vf):

Jch setz dir vf die scheitlin din
Ein kron von luter nägelin
für donmacht solt du doran schmecken.

Dritt scherg (nimpt die stecken):

Jr gsellen drumb nemd dise stecken
Vnd thünd üch üben, strecken, bucken
Jm dörn wir wend zum hirn yntrucken.

Viert scherg (knüwt vor jm nider):

Gegrüßt bist Küng der Judenheit
Wo hast din reich vnd dherrligkeit?

Erst scherg:

Jm ist gelägen gar sin wyß
Er redt so gmächlich vnd so lyß
Das ich geloub dred syg jm gelägen.

Ander scherg (schlacht jn hinden zu hin):

Er ist so klüg gsin vnd verwägen
Das ich wil lügen was er kundt
Drumb Christe red thu vf din mund
Bist so witzig, kanst wyssagen
So sag vnd red wer hat dich gschlagen?

Dritt scherg (spoutzt jm ins antlitz);

Jch muß den keiben, öden man
Gar gschenden vnd jn spoutzen an
Er ist ein lur vnd rechter tropff.

Vierdt scherg (nimpt jm das ror vß der hand, schlacht jms vmb den kopff, spricht);

Jch müß jm eins gen zu sin kopff
Du wilt nun sin ein Küng genant
Vnd hast doch weder lüt noch landt.

Pilatus (spricht zu den vier schergen vß erbermd):

Der mann ist nun mit gutem fug
Vmb sines übel plaget gnug
Drumb hörend vf vnd lond jn mir
So wil ich jn gon stellen für
Den gleerten priestren vnd der schar
Jn allem ellend selber dar
Daß sehend was er hab gelitten
Vnd demnach sy vmb gnad thun bitten
Ob Gott wil sos jn sehend bloß
Sin ellend vnd die marter groß
Was er glitten hat erarnet
So wirt ers warlich dann erbarmen
Hilfft dann gar mit an den lüten
So wil jm vß dem land verbüten
Selb vß der march jn lassen gon
Vnd wyter jn nit plagen lon.

Erst scherg;

Herr lond jrn gon gwüß sicherlich
So wirts gmein volck zürnen an üch.

Pilatus;

Es gilt gradt glych nun schwygend still

Jr knecht all vier das ist mein will
Jch wil von üch vnbstrelet syn
Mich dunckt er hab gelitten pyn
Vmb sin vnschuld mit keinem fug
Das morn einr dächte es wer gnug
Das üch sant Küri vnd der ritt
Aller schergen vnd keiben schütt.

(Spricht zu Christo)

Drumb bist getröst du armer man
Mit dir ich ein mitlyden han
Vnd wil dich gwüßlich lassen gan.

Musica.

17) Tragoedia Hibeldeha. Von einem Buler vnd Bulerin, wie derselben Hurerey vnd Unzucht, ob sie wol ein Zeitlang verborgen gewesen, gleich wol entlich an den Tag kommen, vnd von Gott gestraffet worden sey.

Jedermenniglich zur Lehre und Vermahnung mit fleis fürgestellet. Mit 17 Perſ. Gedr. zu Wolfenbüttel. 1593.

Von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg, (geb. 15. Oktober 1564 zu Wolfenbüttel, † 20. Juli 1613 zu Prag.)

(Die Schauspiele des Herz. Heinr. Jul. von Braunschweig nach alten Drucken und Handschriften herausgegeben von Dr. W. L. Holland. Stuttg. 1855. Bibl. des lit. Ver. XXXVI.)

Prologus.

Gnedige vnd Günstige Herren, Es wirdet jetzundt eine Tragoedia gespielet werden, von einem Buler vnd Bulerin, Wie sie jhre Bulerey zwar heimblich gnug vor der Welt zusammen getrieben, Aber entlich durch sonderliche schickung Gottes solches an den Tag kommen, Auch der Buler zum Mörder worden, auch weiter in seinen Sünden geblieben, vnd zu Tode geschlagen sey, Die Bulerin aber dadurch verzweiffelt, vnd jhr selber das Leben genommen habe. Mit dienstlicher bitte, die Herrn wollen solches anzuhören vnd zusehen vnuerdrossen sein.

Actus primi. Scena prima.

Pamphilus, der Buler.

O Amor.
O Amor.
Du bist ein seltzamer Gast.
O wie scharff sind deine Pfeile,
Von dir bin ich auch jetzunder geschossen hart,
Gegen ein schön Jungfraw zart,
O möchte sie mir werden zu theil.
O Feuwer das brennet sehr,
Die Liebe aber noch viel mehr,
Aber doch wil ich sein lieber angebrant,
Dann von der Liebe abgewandt.
O Feuwer brennet sehr,
Die Liebe noch zehen mahl mehr.

(Schweiget stille.)

Ach Gott wem soll ich klagen,
Das heimlich leiden mein,
Mein Hertz das wil verzagen.

(Schweiget stille.)

O große peine,
Trage ich in meinem Hertzen,
Vnd trawre zu aller stund,
Weil mir die Liebe mit schmertzen,
Mein Junges Hertz verwundt.

(Schweiget stille ein wenig.)

Ach möchte ich doch nur der Liebe genießen,
So solt es wol besser werden,
Vnd der mühe mich nicht verdrießen,
Dann lieb haben, vnd nicht genießen,
Das möchte wol den Teuffel verdrießen.

(Schweiget abermal ein wenig stille.)

Nun wolan, Vnuersucht nichts erfahren. Wer kann sagen, Ob ein Blinder auch noch einmahl ein Perlen fünde. (Schweiget wider ein wenig stille, vnd krawet sich in den Haren.) Aber was hilffts? das ich hier so gehe, Vnd es dergestalt bey mir bedencke? Jch bin frembd, vnnd hier inn der Stadt vnbekant. Wem sol ichs vertrawen? Der mir in dieser sachen rathen oder dienen möchte? Ach, Ach, Wie sol ichs doch jmmer anschlagen? Jch weis meinem Leibe keinen rath. Vnd komme ich mit der Frawen nicht zusprechen, Vnnd gerhate mit jhr nicht in kundschafft, So bin ich des Todes, Gewisser habe ich nicht dauon. Möchte ich nur das glück haben, das ich an einen keme, der inn dieser Stadt bekant were, vnd mir das Haus weisen könnte, Jch wolte jme alles geben, Was er von mir begerte, Nichts ausbescheiden, damit ich nur mit der Frawen zureden keme. Jch wil wieder in meine Herberge gehen, Vnd noch so viel kundtschafft darauff legen, das ich erfahre, Wo die Fraw wohne, Vnd solte ich auch mein leben darüber zusetzen.

(Gehet abe.)

Scena Secunda.

Dina. Phrygia, ihre Magd.

(Dina macht ihre Magd der Vertrauten ihrer Neigung zu Pamphilus, den sie in der Kirche bemerkt und liebgewonnen hat, und bittet sie, ihr zur Auffindung des Geliebten behülflich zu sein. Phrygia, nachdem sie vergeblich versucht hat ihr das Sündhafte

und Thörigte einer solchen Leidenschaft vorzustellen, weist sie an Johan Bouset.)

Scena Tertia.

Dina. Johann Bouset.

(Bouset, der den Narren im Stücke spielt und nur plattdeutsch spricht, will den Mann, welchen die Frau in der Kirche mit so vielem Interesse bemerckt und betrachtet hat, auch nicht gesehen haben.)

Scena Quarta.

Dina.

Ach Gott, Nun ist all mein hoffnung dahin. Ich weiß nun nicht, wie ichs anschlagen sol, Heute ist es zu spete auszugehen, Es möchte mir Verdacht geben, Wann er doch nur bleiben möchte biß morgen. Ich wolte früe aufstehen, Vnd für alle Herberge, da vornheme Leute pflegen einzuziehen, spatzieren gehen, Ob ich vielleicht jhn ersehen köndte. Ich will nun hingehen, vnd mit meiner Magd ferner daraus reden.

Scena Quinta.

Pamphilus.

(Krawet sich hinter den Ohren, vnd stellet sich gar betrübt, vnd spricht:) O wie ist meinem Hertzen so wehe vnd bange, Ich weis nicht, was ich vor angst thun oder anfangen sol. (Schweiget ein wenig stille.) All mein hoffnung ist vergebens vnd vmbsonst. (Schweiget abermal.) Ich habe gelauffen, das mir der Kopff rauchet, vnd die Füsse schmerzen, vnnd habe gleichwol nichts außgerichtet. Vnd wenn ich mich auch in stücken zerreißen wolte, So kan ich doch nicht erfahren, was es vor ein Fraw sey, oder wo sie wohnet. (Schweiget stille, vnd reisset die Kleider auff, Wirfft den Mantel vnnd Huet von sich, vnnd stellet sich, als wenn er gar furiosus wäre. Schweiget abermal gar stille dabey, Leufft auff dem platz herumb, kratzet die Haer, legt sich einmahl nieder, vnd stehet dann wieder auff vnnd legt sich wieder nieder, vnnd bleibet endlich ligen.)

Scena Sexta.

Sosia, des Pamphilus Diener, Satyrus, ein Teuffel.

Sosia: Ach Gott, Wie gehet das zu? Was mag doch jmmermehr meinem Junckern wiederfahren sein? (Rüffet den Junckern an.) Juncker, Ach, was ist euch doch, das jhr euch so habet. (Er aber schweiget immer stille) Ach Gott, Ach Gott, Was wil ich armer Junge nun anfahen. (Jnmittelst kümpt Satyrus gegangen vnd hat einen Mantel vmbgehenget, das man jhn so balt nicht kennen kan, in gestalt eines alten Mannes)

Satyrus:

Hörestu mein Bube, Wie schreyestu so sehr? Was ist dir wiederfahren?

Sosia:

Ach mein Juncker, Mein Juncker u. s. w.

Satyrus:

Wie ist sein Name?

Sosia:

Er heist Pamphilus. Ach ich armer Jung. (Vnd weinet.)

Satyrus:

Sey zufrieden, Ich wil zu jhme gehen, vnd jhn ansprechen, Es sol wol besser werden.

Scena Septima.

Pamphilus. Satyrus.

(Satyrus gehet zu jhme, vnd stosset jhn an mit dem Stachel, so er in den Händen hat.)

Pamphile, Pamphile, Holla, stehe auff. (Pamphilus wischet geschwinde auff, vnd leufft ein mal oder zwey auff vnd nieder. Satyrus aber spricht jhn weiter an:)

Pamphile, ein Wort,

Pamphilus:

Was wiltu? Ich bin jetzundt nicht gut zusprechen.

Satyrus:

Ey, höre doch ein Wort, Vielleicht köndte ich dir noch heute in deinem anligen zu hülff kommen.

Pamphilus:

Was wiltu dann?

Satyrus:

Ich sehe wol, das du ein anligen hast. Lieber, sage mirs doch, Vielleicht köndte dir durch mich geholffen werden.

Pamphilus:

Ach, was sol ich dir viel sagen, Du kanst mir doch nicht helffen. (Leufft herumb, raufft die Haer, vnd reisset die Kleider auff.)

Satyrus:

Ich kan dir wol helffen, Wenn Du es mir nur zugetrawen wollest.

Pamphilus:

Ach was sol ich viel sagen, Mein anligen ist so geschaffen, das ichs mit Worten nicht aussprechen kann (Brüllet vnd reisset an den Kleidern. Satyrus verspricht Hülfe; Pamphilus erzählt darauf:)

Ich bin heute früe in der Kirchen gewesen, Vnd habe allda eine solche schöne Frawe gesehen, Das ich nicht gleube, Das jhres gleichen in der Welt sey. Sie stundt nicht weit von der Cantzel in einem schönen Stuel mit Güldenen Knöpffen gezirет, Vnd gegen dieselbe Fraw bin ich dermassen verliebet, Das mir

von Liebe das Hertz aus dem Leibe springen möchte. Vnd ob ich mich wol mit allem fleis bemühet, auch darnach gelauffen vnd gerennet, das ich zu jhr kommen möchte, Habe ich doch nicht erforschen noch erfaren können, Wo sie anzutreffen sein mag. Vnd das ist das einige, welches mich in diß vnglück gebracht hat.

(Satyrus verheißt ihm Erfüllung seiner Wünsche, soferne er sich ihm ergeben wolle; nach einigem Zögern reicht ihm Pamphilus die Hand.)

Satyrus:

Sihe, jennes ist das Haus, da der alte Kerl stehet, Das ist der Frawen Man, vnd ist wol 60 Jar alt, Das Weib aber nur von 16 Jaren; Derselbe Kerl seufft sich alle tage voll, Vnd kan sich mit dem Weibe nicht wol vertragen. Du magst nun sehen, wie du die sagen ferner anschlagest.

Pamphilus:

Hab Danck, lieber Freund, Was ich zugesagt habe, das wil ich halten.

(Der Teuffel verschwindet.)

Scena Octava.

Pamphilus. Sosia.

Pamphilus:

Sosia, bistu bekant allhie in der Stadt?

Sosia:

Ja Juncker, Ich gehör allhier zu Haus.

Pamphilus:

Seind auch Instrumentisten alhie in der Stadt?

Sosia:

Ja Juncker, Ich kenne einen, der spielet gar wol auff der Baß-Geigen, Vnd einen der ist gut auff der Discant-Geigen, Wie auch einen außbündigen Lautenisten, Vnd einen der auff dem Pandor spielet.

Pamphilus:

Ey das were recht, Auff dem Pandor kann ich auch spielen. Sihe da hastu Zehn Cronen. Lauff hin, vnd verehre jhnen dieselbigen meinet halben, vnd sage, Das einer vom Adel aus Franckreich, Pamphilus genant, kommen sey, der habe lust zur Music, Vnd weil sie jhme gerhümet, möchte er sie gerne hören. Vnd lies sie bitten, Sie möchten zu jme kommen, Diese Kronen schickt er jhnen zur Verehrung, Sie solten aber damit noch nicht abgefunden sein.

Sosia:

Es ist gut Juncker, Ich wil es bestellen u. s. w.

Actus Secundi.

Scena Prima.

Joseph. Joh. Bouset.

Ich habe gestern Abendt einen Rausch gehabt, vnd mir ist gar seltzam. Nun habe ich wol ehe gehört, Es sey nicht gut, das man so baldt wider auffhöre, Ich mus zu meinem Nachbar schicken, vnd ihnen auff den Keller bitten lassen, vnd die Adern wieder füllen, So sol es wol baldt besser werden. Johann Bouset kom her. Gehe hin zu meinem Nachbar Nicodemussen, der da hart bey mir wohnet, Vnd sage jhme, das er sol zu mir auff den Stadt-Keller kommen. Sage ihme, Ich wil ein Rausch mit jhme trincken; Man muß so baldt nicht auffhören. Dann mein Reim heißt,

Mir ist nicht wol
Ich bin dann voll.

Gehe flugs forth, vnd mache nicht viel lärmens, Damit es die Fraw nicht höret. Sie ist zu böse — — — sie hat ein böß Maul.

Scena Secunda.

Dina.

Ich möchte gerne wissen, Wo mein Alter vnbüchtiger Eunuchus hinkommen ist. Ich mus jhne suchen, Er wird gewiße bey dem Sauffen sein, Das Vnglück hat mich zu dem Manne geführet, Wolte Gott, Ich köndte seiner mit ehren quidt werden, Er ist mir doch nirgents nütze zu. Er ist alle tage toll vnd voll — — —

Scena Tertia.

Dina. Joseph.

Dina:

Sihe, Finden wir einander hie? Was machstu hie? — — —

Joseph:

Ich gehe hier, vnd suche Spöne zu hauffe, — — — — — — — —

Dina:

Ja wol Spöhne suchen, Den Teuffel auff deinen alten Kopff, du wirst gestern noch Geld vber behalten haben, das wird vielleicht noch herdürch sollen. Pfuy, scheme dich, du versoffener heilloser Man. —

Scena Quarta.

(Johann kommt zurück; Dina erfährt, wo er war und die Absicht ihres Mannes.)

Dina:

Sehet doch, Welch einen feinen Vogel habe ich zum Manne, Ey du heilloser ver-

soffener vnflath, Kanstu in meinem Hause nicht fressen, du must dir auff den Keller lassen anrichten. — Pfui scheme dich, du garstiges versoffenes Schwein. — — Packe dich, Troll dich, Gehe zum Galgen. — —

Actus Tertii. Scena Prima.

(Pamphilus kompt mit den Musikanten außgegangen vnd spricht:)

Pamphilus:

Ich bitte freundlich, jhr wollet euch doch ein mahl hören lassen.

Thomas:

Wanns euch geliebt, Was wolt jhr aber haben?

Pamphilus:

Ein Madrigalken.

Thomas:

Mein Herr gerne.

Pamphilus:

Ach, Ach, Ach, das machet mein Hertz frölich, das ist Excellent, die zeit meines Lebens hab ich kein besser Music gehöret.

(Er jauchzet, vnd ist lustig Wie er nun vor das Hauß kömpt, brauchet er Amatorische Possen, Gehet auff vnd nieder, Siehet sich frey vmb, Entlich sicht die Fraw zum Fenster heraus, So stehet er mit der Music stille, vnnd lesset Bulenlieder spielen, machet Basiles manus, vnd stellet sich gar freundlich, Tantzet ein Galliart vnd wirfft eine Pomerantzien hinauff.)

Scena Secunda.

(Die Fraw kömpt vor die Thür, Wie Pamphilus das sihet, machet er basiles manus, küsset jhr die Handt vnd das Knie, Gehet nicht weit von jhr, die Frawe erzeiget sich mit Geberden gar freundtlich gegen jhme. Entlich wincket die Fraw mit großer höfflichkeit jhm zu sich, vnnd spricht.)

Dina:

Guter vnbekandter Freundt, Ich bitte freundtlich, jhr wollet es nicht vor übel auffnehmen, das ich frage, wie ewer Name ist.

Pamphilus:

Günstige Fraw, Ich achte es vor ein gros glück, das jhr mich so wirdig achtet, vnd nach meinem Namen fraget. Mein Name ist Pamphilus, Vnd bin einer vom Adel aus Franckreich, Habe lust zur Kunst vnd Music, Vnd bin darumb hierkommen, euch ein Plesant zu machen. — Ist ewer man jetzunder zu Haus? — Ich möchte gerne kundschafft mit jhme machen. — Ist er alt?

Dina:

Er ist wol Sechtzig Jar alt, Noch seufft er sich alle Tage voll.

Pamphilus:

Wenn wir das Glück ein solch schön Jung Weibsbilde bescherte, als jhr seid, ich wolte nimmermehr von euch kommen.

Dina:

Ich möchte auch leichtlich mehr frewde an euch haben, als an jhme.

Pamphilus:

O Fraw, das ist mir lieb, das ich euch gefalle, Vnd wenn ich schweren solte, so habe ich keine lieber als euch.

Dina:

Woher kömpt denn die große liebe, die jhr zu mir traget?

Pamphilus:

Als ich heute früe inn der Kirchen war, Vnd jhr so spete hinein kamet, Habe ich euch allda gesehen, Vnd mich vber ewre vbermessige schöne nicht allein verwundert, Sondern ich bin auch alsbaldt gegen euch dermassen entzündet worden, das ich vor angst auch nicht gewust, wo ich aus oder ein sollen.

(Dina gesteht ihm, daß sie gleiche Liebe zu ihm fühle. — Pamphilus verspricht ihr französische Schminke.)

Dina:

Das wäre mir sehr lieb, Habet großen Danck lieber Pamphile, Ich wil euch zur Dancksagung ein Schmätzigen geben.

(Küsset jhn.)

Pamphilus:

Allerliebstes Schätzichen, Könnet jhr auch wol ein Galliart tantzen?

Dina:

Ja, wenn es euch geliebet.

Pamphilus:

Thoma, ein Galliarde.

(Tantzen zusammen. Nach dem Tantz führet er sie wieder zur Thür, Inmittelst kömpt der Man, vnd ist vol, jauchzet vnd singet.)

Joseph:

Ich habe heute einen Rausch getruncken,
Das wölle mir Gott vergeben,
Morgen wil ich es wieder anfangen,
Vergönnet mir Gott das leben,
Vbermorgen ist mirs wieder leid,
Bringt einer mir eins, ich thu jhme bescheid,
Ich thu es von Hertzen gerne
Der mich heut hat truncken gemacht,
Gott gebe jhm heute ein gute Nacht,
Er hat ein Höltzern Röcklein an,
Vnd ist mit Reiffen wol beschlagen,
Er ligt auff der Herren Keller,
Sein Nam heist Muscateller.

Pamphilus:

Was haben wir da vor eine Musicam?

Dina:

Da kömpt er gezogen, mein Man, der volle Zapffe.

Pamphilus:

Wo sol ich nun hin?

Dina:

Ihr Musicanten gehet jhr nun zu Haus. — Mein Hertzichen kompt, Ich wil euch in den Banckkasten verstecken, Vnd wenn er zu Haus kömpt, so wil er doch im anfange boltern vnd schlagen, So laufft jhr dieweil zum Hause hinaus, Morgen wird er doch zum Bier gehen, So wil ich euch wol wider bothen schicken.

Scena Tertia.

Joseph. Die Musicanten.

Joseph:

Sihe, Was ist dar vor meinem Hause zu thun? Solte meine Fraw auch wol frembde Geste haben, wann ich nicht zu Hauß bin. Gott grüße euch, Was macht jhr hie?

Thomas:

Hie haben wir getanzet vnd seind lustig gewesen.

Joseph:

Wer hat das beuholen?

Thomas:

Der vns gelohnet hat.

Joseph:

Wer hat euch hieher gefoddert?

Thomas:

Ein hübscher Junger Gesell.

Joseph:

Wo ist er denn blieben?

Thomas:

Da ging er in ewer Haus.

Joseph:

In mein Haus? Da sol der Teuffel noch heint Abt werden. (Pochet an die thür, und rufft) Holla, Holla.

Actus Quarti.

(Dina hilft dem Pamphilus glücklich wieder aus dem Hause. Bald darauf sendet sie ihren Hausknecht Joseph, um ihn zu einer neuen Zusammenkunft einladen zu lassen; dieser richtet wohl seinen Auftrag richtig aus, erzählt die Sache aber auch dem Manne; Joseph beklagt sich über das Benehmen seines Weibes in den bittersten und schmerzlichsten Worten gegen seinen Nachbarn und Zechgenossen Nicodemus.)

Actus Quinti. Scena Secunda.

Pamphilus. Sosia.

Pamphilus:

Sosia. Ich will jetzundt hingehen zu meinem Liebichen, vnd jhr ein Mascarada bringen, Gehe eilents hin, vnd bestelle mir die Kleidung vnd die Instrumentisten, das sie zu mir kommen, Wann ich mich angethan, wil ich dahin gehen. Vnd da hastu Dreißig Kronen, die bringe jhnen zur Verehrung.

Scena Tertia.

(Joh. Bouset kommt mit einer Botschaft von Dina.)

Scena Quinta.

Pamphilus, Sosia, Dina, die Musikanten.

Pamphilus (hat sich vermummet.)

Kommen sie nicht baldt die Instrumentisten?

Sosia:

Da kommen sie her.

Pamphilus:

O mein Thoma, ein Passamezo.

Thomas:

Ja mein Herr, Was euch gefellt.

(Wann sie vor das Haus kommen, Tantzet er, so kömpt die Frawe heraus vnd bringet jhme ein Mummenschantze, vnd Hertzen sich mit einander, Reden aber nicht zusammen, Sondern brauchen gesticulationes gegen einander Entlich tantzen sie zusammen, vnd wie sie im besten Tantzen sein, kommen die Wechter darzu.)

Scena Sexta.

Die Wächter. Dromo, ein Düringscher, Danus ein Schwäbischer, Thraso ein Sächsischer Baur. Die Vorigen.

Pamphilus:

Schawet Hertzigen, Wer sind die, So da herkommen?

Dina:

Lasset euch nur nicht jrren. Es sind die Stadt-Wechter, Ich wil ein wenig beyseits gehen.

Thomas:

Wolan Juncker, Mir ist leide, die da herkommen, die wollen vns, als wir spielen, den Tact halten.

Scena Septima.

(Pamphilus geräth mit den Wächtern in Streit, die Musikanten lauffen davon, Ein Wechter wird von dem Pamphilo erstochen, vnd Pamphilus wird wieder zu Boden geschlagen, das er liegen pleibt, die andern lauffen alle daruon.)

Sosia:

O weh, O weh, mein Juncker ist Todt,

Darfür ist mir wol leide gewesen, Der Krugk würde so lange zum Wasser gehen biß das er breche. Nun habe ich jhn doch so trewlich vermanet, Er solte nicht mehr dahin gehen, Weil er schon einmal in gefahr gewesen, Es hat aber nicht helffen mögen, So mag er nun auch das wieder dafür haben. Was wil ich armer Jung nun anfangen, Ich bin nun ein verlassens Kindt, Ich habe weder Vater noch Mutter, Vnd meines Herrn bin ich nun auch beraubet. Nun, Ich wil gehen vnd Gott vertrawen, Der wird mich nicht verlassen.

Scena Octava.

(Dina als sie den Leichnam sieht fellet nieder, vnd küsset den todten Cörper, vnd spricht:)

Ach du mein lieber Pamphile, ligstu hie? Das müsse Gott im hohen Himmel erbarmen. — — Du mein einiger trost auff Erden, Mus ich dich dergestalt verlieren. — Ich bin deines vnschuldigen Todes ein vrsach. — Hette mich meine Mutter zur Welt nicht getragen. — Ach wie vbel hab ich die geringe zeitt meines elenden lebens zugebracht — Die stinkende schandlose Hoffart hat mich dermassen eingenommen gehabt, das ich Gott den Herrn nicht geachtet. — Mit schmückung meines stinkenden Madensacks, vnnd auffbindung meiner Teuffels Larven, brachte ich so lange zu, Das ich die Predigten Göttlichs Worts dadurch verseumet habe. — Durch meine Hurische, leichtfertige geberde, vnd falsche listige Wort habe ich, O mein hertzallerlibster Pamphile, Dich in diß gros vnglück gebracht. — O wehe mir armen Menschen, Ich bin nunmehr ein Schawsal, Ein Spott der Leute, Vnd verachtung des Volcks worden. — O Wehe, O Wehe, Ach was leide ich angst vnd schmertz in meinem Hertzen, O jhr Berge fallet vber mich, vnd bedecket mich, Ach, das die Erde sich auffthete, vnnd mich verschlünge. Nun Ade, du schnöde böse Welt, Nun damit ich meiner Qual, die ich im Hertzen fühle, desto eher abkomme, wil ich allen Menschen zum beyspiel, vnd zu meiner wol verdienten straffe mein leben beschliessen. (Fellet bei dem Pamphilo nieder vnd schneidet sich den Hals abe.)

Satyrus:

Hoho, das ist recht, Hoho, das gefällt mir wol, Hohoho, der posse ist mir angegangen. — — — — — — —

(Die Teuffel tragen die Todten abe, vnd iauchtzen vnd seind lustig auff jhre arth, den Wechter nehmen sie auch mit, vnd saget Satyrus weiter:)

O du bist auch ein alter Ehebrecher, Du bist auff die Bulschaft gangen, Ich wil dich auch mit nehmen, Dann aller guten dinge müssen Drey sein.

Epilogus spricht die Schlußrede.

18) Der Kauffman, oder das Gericht. Ein Geistliche Tragoedi, darinnen der vnderschid Apostolischer vnd grob Papistischer Lehr vnd trosts im schweren Geistlichen kampff deß Gewissens nuzlich, den einfältigen zu vnderricht fürgestellt vnd abgebildet wirdt. Vor etlichen Jaren in Latein beschriben, durch **Thomam Naogeorgum**, sonst Kirchmeyr genant, von Straubingen. An jezo aber in Teutsche Reymen gebracht durch **M. Jacobum Rulichium Augustanum**. Getruckt im Jahr, 1595, inn der Keyserlichen Reichstatt Lindaw am Bodensee, Bey Joh. Ludw. Brem.

Widmung an die Durchleuchtigen Fürsten Wolffgang Wilhelm vnd Augusto, Pfalzgraffen bey Rhein, Gebrüdern. — M. J. Rewlich oder Rüelich war von 1592—96 evangelischer Kirchendiener zum H. Creutz in Augspurg, dann Pfarrer bei St. Ulrich.

Verzeichnuß der Personen diser Tragoedien, vnd von welchen sie Anno 1591, 28. Aprilis zu Neuburg an der Thonaw agiert worden.

Lyochares der Todtenbott.	M. Wolffg. Christmannus fürstl. Jungen Herrschafft Präceptor.
Mercator der Kauffman.	Joannes Rummelius ders. Kämmerling.
Conscientia Merca. des Kauffmans Gewissen.	Der Durchl. Hochgeb. Fürst vnd Herr, Herzog Wolff Wilhelm pfalz Graff.
Puer deß kauffmans Sohn oder Jung.	Junker Christoff von Weberstatt.
Lucrum der Gewinn.	Herr Hans Jerg, Wild vnd Reingraff, Graff zu Solm, Herr zu Vinstingen.
Sathanas der Teuffel	Juncker Philipp Hans Teuffel.
Parochus der Pfaff.	J. Johann von Leubelfingen.
Arzt so geredt.	J. Christoff von Weberstatt.
Michael der Ertz Engel.	Idem. Dann diser Edelman 3 Personas agiert.

Paulus der Apostel. . . . . J. Johann von Leubelfingen.
Cosmas der Arzt. . . . . J. Wolff Heinrich von Brandenstein.
Princeps der Fürst. . . . . J. Ludwig Lämlin von Reinhartzhoffen.
Episcopus der Bischoff. . . . . . . Herr Christoff Graff von Leiningen, Herr zu Westerburg, semper frey.
Franciscanus Barfüsser Mönch. . . . Herr Erasmus Freyherr von Limburg, deß H. Röm. Reichs Erbschenck vnnd semper frey.
Argumentator so den Inhalt der Tragödi angezeigt. . . . . Der Durchl. Hochgeb. Fürst vnd Herr, Herzog Augustus Pfaltzgraff.

Actus I. Scena I.

Nach dem Prologus geht allein an Lyochares der Störenfrewd oder Todtenbott. Er hat ein grosse Bulgen am Halß hangen. Spricht:

Ich will gschwind sagen wer Ich sey:
Den Störenfrewd nennt man mich frey.
Bin deß Todtsbott, vnd wol bekandt
Dann Ich durchwandre Leut vnd Landt
Vnd komb von der Erd nimmermehr,
Bin also mit Gschäfft bladen sehr.
Was Ich verricht, möcht ein Narr schmeckn,
Doch thut nicht zhart ab mir erschreckn,
Bin zwar ein Mann grimmig vnd grewlich
In allem von natur abschewlich,
Doch köndt sich mancher vor meim wüten,
Wann Er selbs wolt, wol besser hüten,
Vnd ließ sich warnen vor seim schaden,
Doch will Ich Euch jetz nicht beladen,
Dann Ich hab kein befelch an Euch,
Drumb hört mir zu ohn alle scheuch.

Mein Namen wißt Ir, vnd mein thon
Hoff Ich: weiln Ichs Euch gsagt hab schon,
Wo nit, solt Irs deutlicher hören,
Der Menschen frewd thue Ich zurstören,
Wans am besten ist: auch den frummen,
Ich nicht allzeit gar wol thu kummen:
Die bösen meinr wenger fro werden,
Also angnem bin Ich auff Erden.
Dann mit allerley plag vnd seuch
Plag Ich d'Leut, gillt mir jeder gleich,
Wann Ich In von Gott brings vrtheil,
Brauch Ich diß sacks Inen zvnheil.
In dem trag Ich manch Pfeil zum todt,
Heimlich vnd offne straff vnd not,
Mancherley kranckheit, vil vnd grob:
Wolt Ir, so zeig Ich Euch ein prob?

Weiß doch Ir habt kein gfallen drab,
Wie Ich dann kein befelch auch hab.
Sondern zu denen Ich gsandt bin,
Die raff Ich durch solch mittel hin,
Wie Ich heut bracht hab solche plag,
Etlichen: Feyr auch sunst kein tag,
Aber, o Gott, wie sicher gar
Lebt man, als wer gar kein todtsgfar.
Auffs Jüngste Gricht nit einr hat acht,
Wann der höchst Richter kombt mit macht.
Wann Ich in d'Welt nicht stets fiel ein,
Rissz weck, Köng, Tyrannen mit pein,
Ohn vnderschid Arme vnd Reich,
Edel vnd Vnedel zugleich,
Auch als so d'Welt für starck vnd fest
Helt, vnd verwart auffs aller best,
Reichthumb, Herrschafft vnd gwaltes vil,
Ehrgeitz, wollust, vnd gwins ohn zil,
Vnd sonst vil händel ohne zal,
Die Ich hinweg reiß auff ein mal,
Köndt man villeicht vergessen mein,
Weil Ich aber so grob zech drein,
Schon nichtsen; wundert mich bereit
Der Welt rings gmüt vnd sicherheit,
Jr vnrecht vnd fleiß zubetriegen,
Stelen, Rauben, triegen vnd liegen,
List, Krieg, Hurerey: dessen geschwigen
So Ihnen im Hertzen thut ligen,
Als ein vergiffts gschwer, falschen wohn,
Verfinstert Hertz, darinn sie thon.
In selbs wolgefalln: vnd dencken nicht
An mich: vnd an das streng Gericht,
Vnd daß diß alls muß gehn zu grund,
Diß erfar Ich vil: auch jetzund
Als Ich heut war zu dreyen gsant,
Vnd sie zum Gericht auffgemant,
Ist es In seltzam kommen für,
Daß Ich so gschwind sey vor Ir thür.

Erstlich zu eim Fürsten ich dar
War gsandt: der mächtig vnd reich war.
Lag damaln eben vor einr Statt,
Mit Macht vnd Gschütz sie blegert hat:
Dröwt häfftig, wolt sie in sein gwalt
Noch vor abend bringen gar balt.
Vnd sagt, es müß In rewen eben
Sein grosse sig in seinem leben.
Wann dises lumpen stättelein,
Solt widerstohn der machte sein.
Mit disen worten trutzelich
Sich wapnet, vermahnt ritterlich
Sein Helden zstreitten, dröwt den zagen,
Wie Er sie wöll straffen vnd plagen:
Heist den Sturm anlauffen behend
Mitten im hauffen selbs vmbrent.
Ich schlich Im nach, hör gsell sprach Ich,
Wo willt hin? Ich citiere dich,
Must mit mir für den Richter gan,
Morgen dein Vrtheil hören an.
Da erblich Er, zittert, liß fallen,

Sein Spieß aus der Hand vor Jn allen,
Damit Er hat gedröwt der Statt,
Wehrt sich mein wie d'Welt im brauch hat.
Bald Jch ein Pest auß meim sack nam,
Warffs Jm in d'seytten: als bald kam
Ein hauffen Artzt: daß d'Herren drab
Warn trawrig: liessen blasen ab.
Das Kriegsvolck klagt: die Statt die lacht,
Spotteten seinr geschwechten macht.
Als nun der Artzt kunst war vergeben,
Vnd man verzweiffelt an seim leben.
Ein feißter Mönch war bruffen her,
(O daß Jch auch zu Jm gschickt wer)
Den schwachen krancken trost für zsagen,
Dann sein Gwissen thet Jn hart plagen
Zur selben stund, vnd zeigt Jm an,
Manch böse stück, so Er hat than.
Dafür nit könde rechnung geben,
Weil Er vil böß gstifft in seim leben.
Da solt der Mönch Jn tröstn vnd lehren,
Wie er sich möchte recht bekehren,
Von Sünden loß sein vnd bestehn
Beim Richter, vnd ins Leben gehn.
Wie vngreimbt solches gschehen sey,
Werdt Jr hernacher hören frey.
Hierauff wirdt der Fürst absoluiert,
Jedoch sein Gwissen nicht quittiert;
Sagt gut teutsch, die werck zahlen nicht,
Die Richter nembs nicht an vor Gericht.
Der Mönch sich hart darwider setzt,
Biß er doch mit geschwätz zuletzt,
Vnd falschen rencken, wie auch liegen,
Dem Gwissen dißmal thut fürbiegen.
Vnd das Jchs kurz mach, gleicher massen,
Treff Jch auch an auff diser strassen,
Gantz vngerüst auch ander zwen,
Die auch mit mir fort sollten gen,
Ein Mönch, der war Francisci Aff,
Vnd ein Bischoff ein loser Pfaff,
Der vbel auff sein herd gab acht,
Die beflissen sich beyd mit macht,
Jr Gwissen mit tandtmähr zustillen,
Das es schwige nach jhrem willen,

Disen dreyen in einer summ,
Bin Jch heut gwesen nicht willkumm,
Hetten auch nichts wengers im sin,
Dann das sie fürs Gricht solten hin.
Doch ist mir diß nichts news fürwar,
Obs Euch noch nicht wer offenbar,
Will Jchs Euch noch besser kundt machen,
Wen Jch triff, wirdt nit fast drab lachen.
Dann Jch noch einen Kauffman hab
Zuforbern, daß Er fürs Gricht trab,
Wont in dem Hauß dort: der wirt heut,
Gwißlich gsinnt sein wie ander Leut,
Nicht daß zu seinr sach haben gsehen,
Es sey Jm dann die gutthat gschehen
Das Jn Gott erleucht: Welchs doch nicht
Alle zeit einem jeden gschicht.

Was thu Jch aber lang hie stan,
Gehe nicht geschwind hin: klopff bey Jm an?

Scena II.

Lychares trifft auf der Schwelle des Hauses mit Conscientia, deß Kauffmans Gewissen, zusammen. Unter Jammern und Weinen klagt dasselbe, daß es aus dem Hause verstoßen worden sei.

Mit disem Jch erzogen war,
Gewont in einem Hauß so gar,
Hab all sein haußhaltung versehen,
Auffs best, als es hat mögen gschehen.
Vnd wolt Gott, daß Er mir allzeit
Gfolgt het, vnd sich doch nit so weit,
Jn allen lastern hett vergangen,
Wie er dann von Kindheit angfangen,
Vnd sich jmmer wider mich gsetzt.
Hör aber, was gschicht zu letzt.
Es kombt zu Jm ein Hurisch Weib,
Der Wucher gnandt, sonst hüpsch von leib.
Holdselig vnd doch geil darbey,
Betrog die Leut durch schmeicheley.
Kam doch nit vnbruffen für sich,
Sonder der Kauffmann betrieglich,
Sie graubt hatt auß eim andern Hauß,
Als sie bey vns hat gwont durchauß.
Nach kurtzer zeit der Kauffman hie,
Angfangen hat zu lieben sie,
Ohn alle schew mit Jr d'Ehe brochen,
Sie gschwängert: Bald diß war auffbrochen
Wars mir bschwerlich, mein eigen Hertz,
Wolt mir nichts guts sagen mit schmertz,
Jn zwar hefftig gescholten hab,
Doch lacht der Dölpel nur darab,
Vnd liebt die frembd Hur nur dest mehr,
Versorgts auffs best, wehret auch sehr,
Daß sie vom Gsind betrübt wirdt nicht,
Die sachen Er auch dahin richt,
Damit Jr nichts abgieng, dem gsind
Er speiß vnd lohn mindert geschwind,
Mehrt Jn doch d'arbeit, deß sie sich
Mit fluchen bschwert hand grimmiglich.

Todtenbott:

Gott geb Jr noch all fluch vnd plag.

Gewissen:

Merck jetz was Jch dir weiter sag,
Nicht in dem zehenden Monat,
Sie Jre Frucht bracht auff die stat,
Wie andre Weiber natürlich,
Jm fünfften gebars, deß man sich
Verwundert: ein Mißgeburt es war.

Todtenbott:

Brachts aber auch ein Leben dar?

Gewissen:

O Nein, kein leben spürt man dran,
Darumb sein Vatter der Kauffman,
Sich hefftig bey Jm thet betrieben,

Diß Früchtlin in sein schenckel schieben,
(Wie man von Jupiter will sagen)
Vernähts drein, thets darinnen tragen
Noch fünff mond also zweimal war
Geborn, biß die recht zeit kam dar.
War gschwind groß, welchs ein wunder zsehen,
Saugt nie kein Mutter, kund gschwind gehen,
Ward also bald beschwerlich mir,
Lag mit mir zu Haar für vnd für.
Doch ward Ich Jhm damaln obglegen,
Wiewol Er mir war stets entgegen.
Jetzt aber als Er grösser war,
Hatt Er den platz bekommen gar,
Beym Vatter vnd bey allem gsind,
Hatt so viel practiciert auch gschwind,
Durch sich selbs vnd gemeinen Raht,
Das man mich plagt vnd gar weck that
Auß dem Hauß, daß sie hetten ruhe.

Todtenbott:

Wie heißt das kind sag mirs darzu?

Gewissen:

Der Vatter vnd das Haußgsind sein,
Nanntens den Gwin. Doch wann man fein
Auff den grund gehet, so wirdts genant
Der Wucher, wie denen bekant,
So seinen freuel besser kennen.

Todtenbott:

Man thu es gleich wie man wöll nennen,
So wolt Ich, daß es heut solt sterben.

Gewissen:

Also muß Ich arme verderben,
Hie vor der thür inn hitz, frost, regen,
Jederman thue Ich bitt anlegen,
Wer auß vnd eingeht: daß man mich
Doch einlaß, wöll gern bhelffen mich,
Am gringsten ort, wann Ich je soll
Meins stands braubt sein. Doch ist man toll,
Man will meinr nit, der Wucher hat
Die thür verwart an diser statt,
Daß Ich nit nein komm, muß hindan:
Allein darumb, daß Ich nit kan
Leiden die groß vnbilligkeit,
Lieb vnd rath stets zur redligkeit,
Vnd hasse sehr der bösen meng,
Jnen nit, wie der Wucher, heng.

Lyochares verspricht dem Gewissen Schutz und Wiedereinsetzung in frühere Rechte.

Scena III.

Mercator, Puer, Lucrnm, die Vorigen.

Kaufman:

Hast auch d'Wahrn halb als auffgschriben,
Außgab, einnam, vnd was sey blieben,
Für gwin von außländischen wahren.

Todtenbott:

Er ist daheim: muß jetz erfahren,
Was Er thue: Will näher herstan,
Dann Ich Jn sonst nicht hören kan.

Kauffmans Sohn:

Ich hab alles fleissig verricht,
An Registern wirdts manglen nicht.

Kauffman:

Ist recht, doch das kein fleiß gspart sey,

Kauffmans Sohn:

Fleissig Ich alls verricht hab frey.

Kauffman:

Sih nur, daß man nit hab zu klagen.

Kauffmans Sohn:

Sey ohn sorg: glaub was Ich thue sagen.

Todtenbott: redt mit Jm selbs.

Doch gwißlich mit der rechnung dein
Mein nam nit wirdt eingschriben sein.

Kauffman:

Wort hastu gnug, aber glaub mir,
Noch an vil sachen fehlt es dir.
Dann willt ein reicher Kauffman werden,
Must gscheyd, fleissig, gschmitzt sein auff Erden
Auff alle renck sein abgericht,
Voll list stecken: dich schewen nicht,
Wanns gwin trägt, zthon ein falschen eyd.

Todtenbott:

Weiß wol, es wird dir werden leyd,
Wann Ich vil Pestilentz dir bring,
Wirst nit mehr sein so guter ding.
Scheint wol Weib daß du bist außgjagt,
Hettst Jm sonst was bessers vorgsagt.

Kauffman:

Diß soll dir auch gar wol gsagt sein
Verkaufft thewrer dann du kauffst ein.
Dann diß der rechte griff drauff ist,
Drumb bsinn dich drauff, erdenck all list,
Merck fleissig auff die zeit darbey,
Wann gut kauffen, verkauffen sey.

Todtenbott:

Aber an den Todt denckt niemand.

Kauffman:

Nit weniger brauch auch verstand,
Das du die schlecht verlegne wahr
Zuuor hingebst: darnach mit gfahr,
Misch die alt in die frisch hinein,
Sonderlich wann Kauffleut da sein,
Die wahr zu mengen biß fein gflissen,
Jedoch anfangs mustu sein wissen,
Die beste wahr zu geben nauß,
Biß du die Kauffleut bringst ins Hauß,
Als wann du werst der redlichst man,
Daß man dich allenthalb lauff an.
Sonsten was täglich thut fürgehen,

Mustu dich lernen drauff verstehen.
Auch maß vnd gwicht vor allen dingen
Verendre offt, wirdt vil gwins bringen.
Dein Wahren müssen dich reich machen.

Gewissen:

Hörst, was sie treiben für fein sachen
Mich jagt man auß vnd truckt mich vnder.

Todtenbott:

Ja freylich hör Ich meine wunder,
Ir bscheisserey heissens den gwin.

Kauffman:

Vorauß wann du wilt geben hin,
Must die Kauffleut freundlich anschreyen.

Todtenbott:

Ich werd dir kein guts wort verleyhen.

Kauffman:

Dein Wahr schlag allzeit doppelt an,
Vorauß wann narren zu marckt gan,
Die offt die Wahr nit wissen znennen,
Den vogel kanst an federn kennen.
Ihr thorheit muß dein seckel füllen.

Todtenbott:

Mit Pestilentz will Ich dich stillen,
Daß du voll gnug dauon sollt donen,
Soll starck gnug sein, will dein nit schonen.

Kauffman:

Dann von Krämern hab Ich vernommen,
Sie lösen Gelt, wann d'Narren kommen.
Drumb lerne nur d'Leut kennen wol,
Doch es kom wer wöll der was hol,
So beuts tewrer, dann dus wilt geben,
Deß marckts hab acht: Hüt dich darneben,
Daß dich nit saumst: Ja allzeit sey
Der erst, vnd letst inn der Kirchwey,
Zum ersten leg auß, zletsten ein,
Am letsten solst daheim auch sein.

Todtenbott:

Ach daß die Leut wern so gflissen,
Frumb zu werden mit gutem gwissen,
So köndtens frölich für Gricht kommen.

Kauffman:

Es wirdt dir auch nit wenig frommen!
Wann du dir kein gwin laßt verschmahen,
Sey so gring er wöll, thue Jn nahen,
Halts für kein schand: Soltst außharn
Wie Keyser Titus, was ersparen,
Hatt Er dardurch nit auff sich gladen,
Schand vnd spott: wirdts dir auch nit schaden.
Vnd wanns schon gscheh, daß man dich wolt
Drumb schelten: solchs nit achten solt.
Dwort tregt man leichter: dann d'armut
Denck du vil mehr, wie gelt vnd gut,
So lieblich ding sey, vnd nutzlich,
Ist leicht zu tragen, drumb laß dich
Nit jrren den bösen nachklang,
Ist besser dann spey man dich an.

Kauffmans Sohn:

Diß weiß Ich.

Kauffman:

Denck fein fleissig dran.

Kauffmans Sohn:

Wills nit vergessen kein sorg trag.

Kauffman:

Thustu das, daruon Ich dir sag,
So wirdt deins Vatters ehr vnd gelt,
Dir nachfolgen in diser Welt.
Darfſt nit stets sitzen bey der thür,
Kanst vor andern kommen herfür,
Im bracht vnd hohen Ehren leben,
Das man auch vmb dein schattn muß gebn.
Durch gelt zum hohen stand kanst kommen.

Nun räth der Vater dem Sohne, daß er den Gewinn immer in hohen Ehren halten soll und bittet zugleich diesen, treu bei seinem Sohne auszuhalten.

Du weist, daß Ich auch morgen sol,
Gehn Franckfurt in d'meß, das Ich hol
Zehen tausent gülden fürwar,
In gsellschaft gwonnen also bar.
Hallt vnder diß daheim wol hauß.

Todtenbott:

Will dirs fein wern, das nichts werd drauß.

Kauffmans Sohn:

Soll alls fleissig werden verricht,

Kauffman:

Vnder diß keinen Menschen nicht
Soll man inn das Hauß lassen mir,
Es kem dann ein schuldner zu dir,
Der mich wolt zahln, vnd gelt außgeben.

Todtenbott klopfft am Hauß an:

Hör, hör, mach auff, jetzt kombt Er eben,
Wer ist drinnen, der auffthon kan?

Kauffmans Sohn:

Wer ist drauß: der so grob klopfft an.

Wucher:

Thu keiner auff, geb kein antwort.
Dann Ich bsorg, es sey an dem ort,
Das Gwissen, so vns hie stets plagt.

Des Kauffmans Gewissen:

Hörst, daß der Wucher von mir sagt,
Will, man soll mich nit lassen nein.

Todtenbott:

Sey still, laß dir d'weil nit lang sein.
Kan dise zwo feust brauchen schon,
Hört man hie nichts: Wer will auffthon?
Will mir noch niemand antwort geben?

Kauffman:

Warlich Er wirdt die thür außheben,
Er sey wer Er wöll: lug du balt,
Beim Fenster, wer treib solchen gwalt.
Frag was Er wöll.

Kauffmans Sohn:

Wer bistu Man.
Daß du so grewlich bochest an,
Ist man dir was schuldig sags mir?

Todtenbott:

Hinein will Ich, das sag Ich dir.

Kauffmans Sohn:

Wir haben jetzund nit die weil.
Drumb nur wider von dannen eyl.
Ist vns nit vil an Bettlern glegen,
Wir sein nit hie von jhrentwegen.

Tottenbott:

Wie schelm, solst mich ein Bettler nennen?
Thust nit auff, will dir d'thür einrennen.

Kauffman:

Muß ein bekanter sein: mein frag,
Daß Er dir seinen namen sag.

Kauffmans Sohn:

Wie heißt? Bist auch hinnen bekant?

Todtenbott:

Der Störenfrewd bin Ich genannt?

Kauffmans Sohn:

Am galgen hin, dann Ich nicht kan
Wissen, daß also hieß ein Man.

Todtenbott:

Fluchs mach mir nur auff: Ich muß nein.

Kauffmans Sohn:

Ein vnhöfllich tropff must mir sein,
Daß du dich so nötigst zun Leuten,
Stoß thür noch nit ein, thue vor beuten.
Was hast hinn zschaffen, sags vor an?

Todtenbott:

Ich hab was zsagen dem Kauffman.

Kauffmans Sohn:

Bringst gelt? Wo nit, so gehe an galgen.

Todtenbott:

Brings schon: doch wil Ich nit lang balgen,
Disputier jetzund was du wilt,
So red Ich mit der thür das knilt.

Kauffmans Sohn:

Ach schon der thür, das bitt Ich dich:
Wie stoßt Er an so grimmiglich.
Wie wann Ich auffthet, bringts kein mangel?
Ehe Er die thür hebt auß dem angel.

Kauffman:

Ist besser: doch zuuor reich mir
Mein wehr: laß auch gesagt sein dir,
Daß du den Gwin verhaltst: dann Er
Gwißlich nur zu rauben kompt her.

Kauffmans Sohn:

Soll Ich schreyen den Bürgern zu
Vmb hilff?

Kauffman:

Nein, mach nur kein vnruhe,
Ich will Im allein Herrs gnug sein.
Soll vmb sonst nicht sein kommen rein,

Kauffmans Sohn verbirgt den Gwin.

Gwin: In die kisten verbirg dich,
Daß dich diser Dieb nicht leichtlich
Find, vnd dich als ein Mörder fang,
Du aber laß dir nit sein lang
Die weil vor der thür biß man kan,
Die Schloß vnd Rigel thon hindan.
Hallt jnnen doch was ists jetzund?
Was wilt so eben zu der stund?
Was suchst? was ist man schuldig dir?
Nichts, als ein strick an halß, glaub mir.

Todtenbott:

Hör galgenstrick, magst wol gmach thon,
Mir nicht so trutzig widerston,
Daß Ich dir nicht das Hirn einschlach,
Du Gwissen folg mir jetzt nur nach.

Deß Kauffmans Gewissen.

Wie wann wir dann vor allen dingen,
Theten zuvor den Gwin vmbbringen?
Dort bey der thür.

Todtenbott schawt hinder die Thür:

Er ist nicht da.
Darnach sehen wir, wie vnd wa
Er zfinden sey, jetzt laß In bleiben.

Kauffman:

Ach Ach der Krampff thut mich vmbtreiben,
Ach Ich vergehe, Was soll Ich thun,
Ich werd gewürget wie ein Hun.
Mein Neruen vor der rechten zeit
Mir zu kurtz wöllen werden heit.
Doch ists gut, diser hat kein wehr:
Du stuckschelm wie kombstu daher?
Was ists, daß d'wider gsatz vnd recht
Mir gwalt thust in mein Hauß nicht schlecht?

Todtenbott:

Es ist mein brauch so: Wies mir gfelt,
Greiff Ich d'leut an daheim vnd zfelt,
Wa mirs glegen ist: Laß mich nicht
Verbinden einig gsatz nochs gricht.

Kauffman:

Du thust wie alle Mörder thon,
Doch will Ich mit dir so vmbgon,
Daß man dich an den Galgen hoch,
Zum exempel soll hencken noch
Andren Mördern: du bub gehe gschwind,
Vnd sich wa man die Schergen find,

Brings du mir her. Ach Gott der pein,
Daß einer nicht soll sicher sein
In seim Hauß, inn einer Freystatt.

Todtenbott:

Bleib bub: ein andren sinn es hatt,
Darffst keinr Schergen, verziech ein weil,
Daß du wissest wohin mit eil.
Ob du Artzt oder Schergen sollt
Bruffen: Kauffman hör was Ich wolt,
Deß Todts gesandter Bott Ich bin.

Kauffman:

Was da? Wo will Ich armer hin?

Todtenbott:

Deß Todts bin Ich ein gsandter Bott.

Kauffman:

Ach wie schwach werd Ich: Ach der not,

Todtenbott:

Doch bin vom Todt ein Bott Ich gsandt,

Kauffman:

Ach mein Seel fehrt mir auß zuhandt.

Todtenbott:

Ich beut dir, daß du Lebn vnd Gelt,
Reichthumb, ehr, freund in diser Welt,
Gwin, Handel, vnd was dessen ist,
Alles verlaßt zu diser frist.
Sollst dem Richter deinr werck vnd wort,
Rechenschafft morgen geben dort.

Kauffman:

Wehe mir, das ist ein donnerschlag,
Wo soll Ich armer hin mit klag?
Was soll Ich thon? Ich bitte dich
Wöllest nur ein kleins hören mich.

Der Kauffmann bittet um einen Aufschub von etlichen Jahren; habe doch auch Ezechiel noch 15 Jahre zugelegt bekommen; dann als ihm dies verweigert wird, fleht er um eilf, um sechs Monate, zuletzt nur um vierzehn Tage.

Todtenbott:

Nicht einen soltu lenger Leben.

Kauffman:

Ach Gott mein knie brechen dahin:
Mein Hertz das bricht, halb todt Ich bin.

Todtenbott:

Halt d'Seel fest: vil gelts bring ich dir.

Kauffman:

Vil gelts? Mein krafft kumpt wider mir.
Wanns gelt bringst: machst wider frisch mich,
Gib mir nurs gelt her, vnd troll dich.

Todtenbott greifft in sein sack:

Ja Pestilentz an Halß dir hab,
Die soll dich morgen würgen ab.
Das ist die Müntz die Ich dir bring.

Kauffman:

Ach jetzt ist mein hoffnung gar ring,
Ach gut vnd gelt: o schwere not,
O meins lebens: o bittrer Todt.
O schmertz vnd leyd wie seyt auff mich,
Ihr so gschwind gfallen grimmiglich.
Ach wie brenn Ich, o grosser schmertz,
Wie gar hast vmbfangen mein Hertz;
Nembt mich Ihr Knecht, führt mich zu Bett,
Bringt Artzet her? ob man doch thet
Artzney finden, daß Ich mit klag,
Nicht noch müß sterben disen tag.

Todtenbott:

Hundert Artzt ob Ir schon bringt her,
Keinr mir doch so gschickt vnd glehrt wer,
Daß Er dise Pestilentz beylen,
Hinwegk sollt treiben oder heylen,

Kauffman:

Ach Gwin, Gwin, wie vergiß Ich dein,
Mich lust nicht mehr dein Diener zsein,

Todtenbott:

Meinst nicht Weib?

Gewissen:

Was meinst? merck dich nicht.

Todtenbott:

Meinst nicht, Ich hab In sein zugricht,
Sein boßheit vnd hochmut Im glegt,
Die Er vorhin zubrauchen pflegt,
Förcht dir nichts mehr: Auß ist sein bracht.

Deß Kauffmans Gewissen:

Hasts alles recht vnd wol gemacht.
Dafür Ich grossen danck dir sag.

Drei oder vier Aerzte treten herein. Der Todtenbott geht ab. Das Gewissen setzt sich neben deß Kauffmans Bett, zu der linken seyten. Vnder diß besehen die Aerzte den Harn, greyffen dem krancken die Pulß, tretten auff ein ort vnd vnderreden sich mit einander. Biß der Gesang auß ist. Ende deß ersten Aktus.

Zwischen dem Ersten vnd Andern Aktu, mag folgendts Lied mit vier Stimmen gesungen werden: Nach art vnd Melodey, wie man singt:

Wolauff gut Gesell von hinnen, 2c.

Was tobet doch die Welte
Wann wirdt der Thorheit raht?
Wann bessern sich die Leute?
Der Jüngsttag nahendt gaht,
Der Grimmig Todt mit eile
Verschont keins Menschenkind,
Erwürgt mit seinem pfeile,
Was Er auff Erden findt.

Dem König in seiner krone
Kumpt der Todt für die Thür.

Stoſt in von ſeinem throne,
Kein gwalt ſteht Im nit für.
Den reichen mit dem armen
Führt Er an Todtendantz,
Thut ſich keines erbarmen,
Biß der reyen wirdt gantz.

Kein bochen auch kein gelffen
Nutzt hie die Menſchen nicht,
Wen Er mahnt, thuet nichts helffen,
Bald Er ſagt kumb fürs Gricht,
Dein gſchäfft ſcheub von dir ferren,
Wolauff, Wolauff mit mir,
Gib rechenſchafft dem Herren,
Da hilfft dich nichts dafür.

Was toben Köng vnd Fürſten,
Vnd fahen vil krieg an,
Nach Menſchen blut ſie dürſten,
Ohn vrſach platzens an.
Was zeihen ſich die Reuter
Vnd kriegsleut diſer zeit,
Daß ſie wie die Freybeuter
Durch vnrecht kommen weit.

Der Kauffman mit finantze
Durchkreucht die gantze Welt,
Wagt Leib vnd d'Seel in dſchantze
Nur vmb das ſchnöde Gelt,
Durch falſch, vnrecht vnd tücke
Falſch Wahr bringents auch an,
Das ſind deß Teuffels ſtricke,
Vnd klagts manch Biderman.

Wie vil findt man Juriſten
So mißbrauchen Jr kunſt?
Sind offtmals böſe Chriſten
Handlen nach gelt vnd gunſt.
Gut köndens bald böß machen,
Achten Jrs Gwiſſens nicht,
Der Teuffel wirdt Jr lachen,
Wann die kummen fürs Gericht.

Die Hurer vnd Ehebrecher,
Dieb, Geytzhals, vnnütz Gſind,
Rottengeiſter, Hohnſprecher,
So Gott entgegen ſind,
Vnd ſeim Heiligen worte,
Sie müſſen auch für Gricht,
Wehe Jnen an dem orte.
Wann Gott ſein Richtſtab bricht.

Dann Gottes Gricht iſt ſchwere,
Förcht ſich nicht: acht keinr gunſt:
Weil dWelt ſündigt ſo ſehre,
Vergehts gleich wie ein dunſt.
Der todt ſpert auff ſein rachen,
All Menſchenkind verſchlingt,
Wol dem der ſein thut wachen.
Wann Gotts Gericht rein tringt.

Actus II. Scena I.

Die Aerzte, das Vergebliche aller ihrer Bemühungen einſehend, beſchließen, den Kranken ſeinem Schickſale zu überlaſſen und fordern ihren Lohn. Umſonſt fleht der Kauffman um Hülfe und ſchilt, und flucht zuletzt den Doctoren; ſie gehen weg ohne ihm eine tröſtliche Verſicherung geben zu können.

Scena II.

Nun beginnt das Gewiſſen dem armen Manne zuzuſetzen. Anfangs will er nichts hören, endlich muß er aber doch alle Vorwürfe geduldig über ſich ergehen laſſen.

Gewiſſen:

— — Du biſt Gottloß allzeit
Vnd ein Bub gweſen in der heit.

Kauffman:

Solt Jch ſo Gottlos gweſen ſein,
So mich doch ein gantz Burger gmein
Gſetzt hatt zum fürnembſten im rath?

Gewiſſen:

Das macht, man dich nicht recht kent hat.
Jſt auch kein wunder, dann du biſt
Gſteckt ſo voll heucheley vnd liſt. —
Der iſt Gottloß, der Gotts nicht acht,
Gott nicht fürchtet, biß wol betracht.

Kauffman:

Weil Jch dann hab in meinem leben
Groß Allmoſen den armen geben,
Bin der erſt in der Kirchen gweſen,
Hab gwiß gebett täglich geleſen,
Altär gebawt, vnd gſchmuckt gar fein,
Köſtlich Meßgwand geſchenckt darein,
Vil Meſſen gſtifftet von meim gut,
(Ein ſchlechter mirs nicht bald nachthut)
Woltſtu dann jetz kommen vnd ſagen,
Jch hett nie nicht nach Gott thun fragen.

Gewiſſen:

Laß als ſein: ſag darneben frey,
Daß diß vor Gott durchauß nichts ſey.

Kauffman:

Wie ſo? Meinſt diß alls ſey nicht recht?

Gewiſſen:

Was darffs vil vmbſtend. Jch ſag ſchlecht
Der veracht Gott, welcher nicht fragt,
Was Er in ſeim wort vns vorſagt,
Thut noch vil wenger was Jm Gott
Befohlen hatt in ſeim Gebott.
Denckſt nicht dran, wie du dich habſt ghalten
Jn deinr Jugent, da du dein alten
Lieben Eltern haſt gar verholen,
Fünffzehen barer gülden gſtolen,
Darfür gleugnet, haſts doch verthon
Mit deins gleich Buben: da dich ſchon
Dein Mutter gſtrafft hatt, haſts auch gſchlagen,
Haſts beid veracht mit wehe vnd klagen,

Zungen außgstreckt, Jrn gheiß veracht,
Jnen offt gflucht: schändtlich außgmacht?
Den Tod Jn gwünscht vnd widerstrebt.
Auch jederzeit also gelebt,
Daß sie sich dein han schämen müssen.

Kauffman:

Es ist alls war, Muß jetz wol biessen,
Jch bin mehr dann zvil vberzeugt.

Gewissen:

Dein Gwissen dir gwiß nicht vorleugt.
Das dir deins Vatters gut möcht bleiben.
Thetst dein eignen Bruder entleiben,
Durch Gifft: stelltst dich als wers dir leyd.

Kauffman:

Es ist war, bekenns, hab gnug bscheyd.

Gewissen:

Gedenckst nicht in was groß vnzucht,
Du vmglauffen bist gar verrucht,
Jm Ehebruch erdapt sibenmal,
Vnd dardurch verschwendt dein Erbfal.
Wann Jch erst wolt erzehlen dir,
Mit was Practic vnd vngebir.
Diebstal, Meyneid, Lügen, Betrug,
Rencken, Finantz, Lüsten, Vnfug,
Du diß dein gut hetst vberkommen,
Auß eim frembden Hauß diebisch gnommen
Den Wucher, vnd in dein Hauß gsetzt,
Den Gwin auch daruon zeugt zuletzt.
Wird Jch nicht haben gnugsam zeit,
Meinst auch Jch fähl der warheit weit?
Bekens ja, habst dich dessen gflissen?

Kauffman:

Du manst mich dran als mein Gewissen,

Gewissen:

Bey dir galt kein Mensch, auch nicht Gott,
Weib, Kind, Freund, schwäger war als spott,
Dein Gwin zug für: von seinet wegen
Warstu Gott vnd der Welt entgegen.
Tag vnd nacht stund nach Jm dein Sin,
All dein sach richtest nur auff gwin.
Vor dem Gwin kündst haben kein rhu,
Der war dein Gott: Sag nein darzu,

Kauffman:

Kans nicht leugnen.

Gewissen:

So ist auch war
Daß Jch auff dich ward zornig gar,
Als du ein guten freund vor langen
Leugnest, wiewol dus hetst empfangen,
Zwey hundert gülden, bares gelt,
Noch sagst Er hett dir nicht darzelt.
Kansts auch leugnen du loser troff,

Kauffman:

Mein händ schlag Jch zsam auff dem Kopff,
O wehe, es ist war mehr dann zvil,
Jch sih, hab ein verlorens Spil.

Gewissen:

Der Spittal thut auch ab dir klagen,
Deß Pfleger du warst: hast abtragen
Wochentlich drey ort gelts, mercks eben,
Daß du im Hauß nichts dorfftst außgeben,
Hast das dein gspart, daß nur dein Gwin
Nicht abnem, hasts triben forthin,
Jn deim haußhaben zehen Jar.
Ob man dich schon gspürt hatt fürwar,
Dorfft dich doch niemands fordern an,
Hast für dich selbs nie rechnung than.

Zuletzt gehet der Teuffel herein mit eim grossen Buch oder schuldregister. Sathan redt mit Jm selbst

Es thut gleich allenthalb wol stan.
Die Doctores arbeiten sehr,
Das mir ja forthin keiner mehr,
Auß jhren Jüngern thue entrinnen.
Muß sehen was man mach hierinnen.
Muß sehen was mein Kauffman thue,
Vnd ob Er sich auch rüst darzue,
Morgen zu mir in dhöll zuwandern.
Vnd mein Gast zsein bneben andern.

Gewissen:

Hörstu was diser Gsell sagt fein,
Sollst morgen zmittag sein Gast sein:

Kauffman:

O wehe, wer reißt mich auß sein klawen?

Gewissen:

Thue dich nach deinem Gwin vmbschawen.
Ruff Jn an, daß Er dir hilff thue,

Kauffman:

Deß Armen zspotten brauch kein müe.

Sathan kombt zum Bett vnd spricht:

Was macht Jhr: Rüst Jr Euch auff d'reiß,

Gewissen:

O Ja: disen Jch dir verheiß
Für eigen, hatt trewlich gfolgt dir.

Sathan:

Weiß wol: darffsts nicht erst sagen mir,
Diß Register muß mir drumb sagen,

Kauffman:

Schend dich Gott, was hast nach mir zfragen
Du schand Sathan? Wer hatt dich bschiden?
Gehe an dein ort, vnd laß mich zfriden.

Sathan:

Hab lengerst mit dir kundschafft gmacht,
Jetz such Jch dich mit schlechtem pracht,
Dich zführen in der höllen pein,
Dann du bist schon längst gwesen mein.

Kauffman:

Wie Bößwicht, sollt Jch mit dir gehn?

Sathan:
Ja, wirst der Höllen wol anstehn.
Drumb rüst dich mit mir in die höllen,
Da sitzen vil deiner Gesellen.
Schändtlich Geitzhälß, Dieb vnd Rauber
Vnd sonst schändtliche böß wichter.

Kauffman:
Kanst auff mich der ding keins beweisen.

Sathan:
Deß thue Ich mein Register preisen.
Sih drein, da findstu eigentlich,
Wie du dein tag habst ghalten dich,
Vnd gsündigt was, wo, wie offt, wann
Auff was weiß, durch wen, vnd als dann
Warumb, mit wem, wider wens gschehen.
Kein vmbstand ist drum vbersehen.

Der Kauffman sihet inn das Register vnd spricht:
Wehe mir wie ists so fleissig bschriben,
Groß vnd klein Sünd ist nichts verbliben.

Gewissen:
Kanst auch was leugnen an der sumb?
Ja gsell Ich weiß aber auch drumb.

Sathan:
Meinst nicht, biß werd dich in d'höll bringen?

Kauffman:
Ach daß mich die Erd thet verschlingen,
Die Berg vnd Hügel theten decken,
Daß mich der Richter nicht möcht schrecken,
Mich dünckt Ich sey schon in der höllen.

Sathan:
Sagst recht: Wir Teuffel tantzen wöllen.

Der Pfaff vnd Meßner gehn ein mit dem vermeinten Sacrament: sampt einem Windliecht vnd glöcklin:

Kauffman:
Du schelm das solltu nicht erleben,
Sih, dort kompt mein Seelsorger eben,
Der wirdt mich lehren wie Ich mich
Ewer erwehr gewaltiglich,
Euch verjag, vnd wans je solt sein.
Daß Ich käm in Todtsnot hinein,
Mich ewr schreck doch in d'höll nicht bring,
Noch zur verzweifflung aller ding.

Sathan:
Hasts recht vor dir, fahr nun so fort,
Hoff was du wilt an disem ort,
So mußt mit mir in d'höllen glut,
Deins Pfaffen raht mir wenig thut,
Huest nicht vmb jn zu diser frist,
Dann Er dreymal vngschickter ist
Dann seine Schaff: doch es thut klingen,
Er wirdt was heiligs mit sich bringen.
Ein Esel wirdt das Heilthumb tragen.
Hör du Gwissen was Ich thue sagen:
Bleib du beim Bett da: dann Ich will
Diß Eck einnemen in der still.
Den kommenden blenden das Gsicht,
Daß sie vns sollen sehen nicht.

Der Pfaff sucht dem Kauffmanne vergebens Muth und Trost einzusprechen; immer mischt sich das ihm unsichtbare Gewissen in seine Rede. Endlich beichtet der Kauffman und spricht:

Wirdiger Herr, Ich komb zu Euch,
Vnd bekenn Euch ohn alle scheuch,
Daß Ich der gröste Sünder sey,
Mit wort, Gedancken, that darbey,
Hab nie recht glaubt: ohn allen schrecken,
Mich mit alln Sünden thun beflecken,
Bin ein Dieb, Rauber, Hurenbub,
Ehebrecher, Mörder, biß in d'grub.
Doppler, Zaubrer, vnd gar verlogen,
Hab durch liegen gar vil betrogen.
Meynedig, vnd ein Kirchendieb,
Mein Eltern waren mir nie lieb.
Wider pflicht einr Gemeind abtragen,
Das mein verschwendt: Was soll Ich sagen?
Bin aller Böß wichter Fendrich,
Deß Ich mich schäm: vnd rewet mich:
Mein Hertz kombt dadurch in groß not,
Mein Gwissen rupfft mirs auff mit spott:
Der Sathan will mich in d'höll stürtzen:
Bitt Herr Jr wöllt mich nicht verkürtzen.
Dann mein Hertz ist also beschwerd,
Als auff mir leg Himmel vnd Erd.
Helfft wie Jr köndt: Lößt mich von Sünden,
Ob Ich beim Richter gnad möcht finden:
Stillts Gwissen, vnd den Sathan auch.

Sathan stellt sich als thue es Jm im Bauch wehe vnd leßt etwas fahren.

Pappar Pappar.

Pfaff:
Vor forcht, Brummelt es Euch im Bauch?

Kauffman:
Nein lieber Herr, In der näh ist
Ein groß vnglück zu diser frist.

Pfaff:
Glaub wol es sey ein groß vnglück,
Weil in Euch stecken so böß tück
Dann Ich fürwar niemals ghört han,
So vil bubenstück bey eim Man.
Doch weil Jr gerne wolt erledigt
Von Sünden sein, vnd vnbeschädigt
Vom Sathan, den Jr förchtet sehr
So solls gschehen, doch glaubt meinr lehr.

Sathan spottet aber:
Pappar.

Pfaff:
Köndt Jr den Arß nit halten zue,

Kauffman:
Ach Herr, Ich blieb gleich gerne zruhe,
Aber ein andrer vnser spott.

Pfaff:
Wer andrer? Gſchicht Euch villeicht znot?
Doch ſagt, habt Jr nichts guts gethan?

Kauffman:
Mein Herr Jr mant mich gleich recht dran,
Mein Sünd jagn mir ein ſchrecken ab,
Daß Jch meinr werck vergeſſen hab,
Dern vil ſein: hoff Jch wöll Jr gnieſſen

Pfaff:
So ſagts her: Laßts Euch nicht verdrieſſen.

Kauffman:
Allmoſen, vil vnd langs gebett,
Faſten, meim Leib Jch auch wehe thet,
Kirchen, Predig, verſaubt mit nichten.

Pfaff:
Das thets: hierauß kan man zurichten
Verdienſt: Was habt Jr gethon mehr?

Kauffman:
Ja, hab Altar bawt, vnd vil gſchenckt
Zur Kirchenzier: darinn auffghenckt
Liechter, ſo man vier mal im Jar,
Mir zu gedechtnus brent fürwar.
Auch zwen Kelch zu der Kirchen geben.

Pfaff:
Alſo ſteygt man ins ewig leben.

Gewiſſen:
Ja gleich wie die Kuh ins Meußloch?

Pfaff:
Wie iſt Jm? Glaubt Jr mir nicht noch?

Kauffman:
Ey warumb wollt Jchs glauben nicht?

Pfaff:
Hab gmeint Jch hör ein andren bricht.
Habt Jr im Himmel kein Patron?

Kauffman:
Ja, Ja, Sant Franciſcum Jch hon,
Vnd Sant Bartholome mir erleſen,
Weil jener auch ein Kauffman gweſen,
Bartholomeus aber reich.

Gewiſſen:
Warumb nicht Judam, wer dir gleich?
Weil Er auch in der Diebszunfft iſt.

Pfaff:
Laſt Euch nit jrren zu der friſt,
Was diſe Her Euch will einborn,
Gut Nothelffer habt Jr erkorn.
Befehlt getroſt den Ewre ſachen,
Thut Euch Jn vnderthänig machen.
Seit Jr dann nie Wallfarten gangen?
Dann dadurch kann man auch erlangen
Daß vilmals der Sünd wirdt vergeſſen.

Kauffman:
Nein zwar, Aber ſonſt in vil Meſſen,
Bin Jch als ein Kauffman gezogen:
Doch wann mir Gott wer ſo gewogen,
Daß er mich lenger leben ließ.
Wollt Jch es auch thon ohn verdrieß,
Hrein bringen was Jch verſaumbt hab,
Das Gott mußt hon ein gfallen drab.

Pfaff reicht Jm die Hand.

So globt an daß Jrs noch wolt thon.

Kauffman:
Mein Herr, ſey Euch verheiſſen ſchon.

Pfaff:
Wann Jr aber ſterbt vnder diß?

Kauffman:
So iſts vergebens, das iſt gwiß.

Pfaff:
O ja, Jr köndts verrichten wol.

Kauffman:
So ſagt mir, wie Jchs angehn ſoll.

Pfaff:
Bſtelt vmbs Gelt ein, ders für Euch thu,
So rechnets Gott Euch eben zu,
Als wann Jrs ſelbs hetten verricht.

Gewiſſen:
Jſt war mein Pfaff lug bſcheuß dich nicht.

Kauffman:
Das Gwiſſen will Euch lugen ſtraffen.

Pfaff:
Was wöllt Jr der Bättel nachgaffen?
Glaubt mir will Ewr Seel nicht verfüren,
Schafft nur gelts gnug köndt nichts verlieren.

Kauffman:
Muß Jch dann bleiben in der Höll
So lang vnd vil, biß der gut Gſell
Den Jch außſchick, ſein reiß verbringt?

Pfaff:
Gegen dem Richter Euch bedingt,
Begert vor dem Gricht zeit genug,
Biß die reiß werd vollbracht mit fug.

Kauffman:
Wans aber der Richter nicht thut?
Mit meim auffſchub nicht nimbt für gut?
Dann Jch bin citiert gar ernſtlich.

Pfaff:
Kein gfahr iſt da: glaubts kräfftiglich.

Sathan ſpott abermal.

Pfaff:
Farzt Jr aber? Jſts nicht ein ſchand?

Kauffman:
Der Sathan thuts zum drittenmal.

Pfaff:
Es ist gleich der brauch vberal,
Wann etwan ein handel mißlingt,
Man die schuld dem Teuffel aufftringt,
Doch will Jch wissen ob Jr fort,
Auch glauben habt an meine wort?

Kauffman:
Warumb das nicht? Jch hab Euch drumb,
Bruffen das Jch bricht vberkumb
Doch zeigt mir an, wa Jch dann hin,
Zu Wallfarten verbunden bin?

Pfaff:
ZJerusalem, zRom, zCompostell,
Werden vergeben all schwär fäll.

Kauffman:
Meint Jr?

Pfaff:
Ja darfft mir kecklich trawen,
Jst nichts gwissers, köndt wol drauff bawen.

Kauffman:
Wehe mir, weil Jch hie hab gehandelt,
Hab Jch zLand. zWasser vil durchwandelt.
Ey daß Jch nicht dahin bin greißt,
Da so vil Ablast ist einbeißt?

Pfaff:
Bekümmert Euch nicht: Ordnet gelt,
An Ewr statt soll einr werden bstelt.

Kauffman:
Wie Jr wolt? doch wie vil muß sein?

Pfaff:
Gehn Rom Fünfftzgulden; doch hinein
Gehn Compostell muß es mehr sein,
Nemlich zweyhundert: vnd nach dem
Fünffhundert gehn Jerusalem.

Kauffman:
Wils gern geben wans nur gwiß ist.

Pfaff:
Dran zweifflet ja zu keiner frist.
Habt Jr kein Ablaß Brieff glößt nie:

Kauffman:
Dern ist ein gantzer sack voll hie.

Pfaff:
Langts her.

Kauffman:
Da habt Jrs.

Pfaff:
Köndt wol bstan.
Vnd wol haben ein gnügen dran.
Jr seit sicher gnug vor dem Teuffel.
Vnd vor der Höll ohn allen zweiffel.

Kauffman:
Meint Jr, es sey kein gfahr mehr da?

Pfaff:
Was Jch Euch sag, ist war vnd Ja.
Diß dienet alles wol zur sachen
Will Euch ein gsunds träncklin drauß machen,
Vnd Euch bald darauff absoluiern.

Kauffman:
Mein Herr, thut mich nur recht curiern.

Pfaff. Geißt Jm etwas in eim Becher ein, vnd spricht:

Supffet diß gar hnein auff einmal:
Was du hast guts thon vberal,
Auch ein andrer wirdt thun für dich,
Wallfarten, Fasten härtiglich,
Betten, Allmosen, Kelch, Altar,
Meßgwand, bsuchung der Kirch fürwar:
Kertzen brennen, Heilgen fürbitt,
Jr verdienst, Ablaßbrieff darmit.
Alls vbel so du hast außgstanden,
Vnd dir noch kommen möcht zuhanden,
Daß gebey dir jetzt also gschwind,
Zur vergebung all deiner Sünd,
Jetzt glaubts gwiß Jr seit absoluiert.

Kauffman:
Wollt gern: Jedoch mich noch veriert
Mein Gwissen, vnd sagt nein darzu.

Nun legt sich das Gewissen mit unwiderlegbaren Einreden dazwischen. Endlich räth der Pfaffe zu reichen Geldspenden an Kirchen und Klöster, das helfe gewiß.

Durchs gelt kombt man zu Seligkeit
Drumb zweiffelt nicht, Euch ists auch breit.

Sathan spott abermal.

Pfaff:
Daß Euch der Teuffel in Ars far,
Weil Jr so milt seit mit der War,
Habt Jr mein Person so in ehren?
Gwinn Jch das für mein trewes lehren?
Jch will wegk, wann Jr so an wolt.

Kauffman:
Solchs Jr mir nicht zumessen solt,
Mein Herr geht auch von mir nicht weck,
Der Sathan plagt vns mit seim dreck.

Pfaff:
Hatt Er Euch dann inn Leib genist?

Kauffman:
Bhüt Gott: Jm selben eck Er ist.

Pfaff:
Last die Narrey vnd sfartzen bleiben,
Werd mich sonst jn Ewr noht vertreiben.

Kauffman:
Wolt Gott daß Jch es köndt verhieten,
Dem Sathan sein Fartzen verbieten,
Wollt wer mit seim Arß in der Höll.

Pfaff:
Ir seyt mir gar ein seltzam gsell,
Nicht witzig, daß Ir Euch selbs schendt,
Weiß nicht wer Euch doch so verblendt.
Wils doch gut sein lohn: Merckt auff mich.

Kauffman:
Zu hören bin gar willig Ich.

Pfaff:
Ewr Seligkeit habt Ir erdapt,
Weil Ir so viel gelts vnd guts habt,
Doch wann Irs also thut außspenden,
Vnd wie Ich Euch gesagt hab, anwenden,
Dann daß soll einen rewen nicht,
Was seiner Seel zu gutem gschicht,
Keiner hierinnen Im zvil thut.

Kauffman:
Ist wol war, wer mir auch so zmut.
Besorg aber, daß man die Sünd,
Nicht wol bey dem abkauffen künd,
Der keins Gelts oder Guts begert.

Pfaff:
Kan wol sein: Ir seit dessen gwert.

Deß Kauffmans Gewissen:
Wann du Richter werst: giengs so nauß.
Aber Gott helt vil anderst Hauß.

Kauffman:
Hört Ir, sGwissen sagt Nein darzu,

Pfaff:
Lieber begebt Ir Euch zu rhu.
Wirdt Euch noch sonst vnsinnig machen.

Aber durch alle diese Verheißungen vermag der Pfaffe weder das Gewissen zum Schweigen, noch den Satan zur Raison zu bringen und als schlüßlich auch das im Zimmer umher gesprengte Weihwasser nichts hilft und Satan nur immer unartiger und höhnischer sich gebehrdet, so überfällt den Pfaffen selbst Angst und Furcht und er entflieht mit dem Meßner und überläßt den Kranken seinen Peinigern.

Zwischen dem Andern vnnd dritten Actu, mag folgend Lied gesungen werden.

Im thon, Venus du vnd dein Kind, 2c.

Diß ist der elendst Mann,
Der deß Babsts lehr hangt an,
Laßt sich dardurch verfieren,
Sein Heyl muß Er verlieren,
Er muß bleiben dahinden,
Kein trost beim Babst ist zfinden.

Gar thöricht diser ist,
Vnd gar kein guter Christ,
Der auff sein Werck will bawen,
In hoffart In vertrawen,
Denckt nicht wie es vor langen,
Manchem Risen sey gangen.

All sein gemüt vnd sterck,
Setzt Er auff gute Werck;
Dadurch will Er gewinnen,
Meint soll Im nichts zerrinnen,
An deß Gsetzs wercken allen,
Ghut Im selbs wolgefallen.

Wils nicht von statten gahn,
So fäht Er noch mehr an,
Thut Im selbers erdichten,
New Gottsdienst vnd verrichten,
Ausser Gottswort vnd willen,
Will Er den Richter stillen.

Durchs Gelt Gut vnd Gewalt,
Meint Er zu zahlen bald,
Die schuld so In thut plagen,
Vnd In gar hart verklagen,
Vnd durch dergleichen sachen,
Will Er sich selbs grecht machen.

Wann aber scheint die Sonn,
Von Gottes höchsten thron,
So kan man vnder beiden,
Guts vnd böß vnderscheiden,
Vnd thut sich bald befinden,
Daß die gschwulst bleibt dahinden.

Dann Gottes Zorn bleibt,
All Menschen lehr abtreibt,
Der leßt sich nicht bewegen,
Sondern fordert allwegen,
Daß man das Gsetz soll halten,
Sonst werd all vnglück walten.

Nun kan aber kein Mann,
Dem Gsatz ein gnügen than,
Durch sich oder ein andern
Von Gott muß alles wandern,
Die Er nicht thut begnaden,
Dann disen kan nichts schaden.

Wann wir deß Gsatzes glantz,
Köndten erfüllen gantz,
Wirdt vns doch kein rhum bleiben,
Köndten vns nichts zuschreiben.
Wir haben erst verrichtet,
Darzu wir sein verpflichtet.

Darneben ist kein Man,
Den das Gsetz nicht klagt an,
Vnd In nicht thue erschröcken,
Dann in argem wir stecken,
Durch Adams fall vnd stricke,
Steckt in vns manch böß tücke.

Drumb ists nichts mit deim thon,
Willtu in Himmel gohn,
Ausser Christo, mercks eben,
Wirdt keim das Heyl gegeben,
Bey Christo must gnad finden.
Sonst bleibt all Welt dahinden.

Actus III. Scena I.

Michael, der Ertz-Engel. Paulus, der Apostel.

Michael:
Paule, Christus will, sollt auff Erd.

Paulus:
Warumb? Ist es der müh auch werd?

Michael:
Ich will dirs sagen, Ein Kauffman
Ist fast kommen an d'Höll hinan,
Sein Sünd haben In so weit bracht,
Den vmbzwenden ist man bedacht,
In zun Heilgen in Himmel zbringen,
Disen muß man vor allen dingen,
In reiner gsunder lehr vorauß,
Vnd warem glauben in seim Hauß
Vnderrichten bey sein lebtagen,
Daß der Teuffel nicht hab zu klagen,
Es sey Im diß orts gwalt geschehen.

Paulus:
Heiß mich vnrecht: kan doch nicht sehen,
Warumb man mich schickt? glerter Leut
Findt man ja vil auff Erden heut.
Solltens als Bischoff deß nit achten,
Wachen, vnd Ir Ampt baß betrachten?

Michael:
Ir leider wenig achten drauff,
Sondern bey In der gröste hauff
Haben lieber Roß, Hurn, Gelt, Hund,
Vbrige kunst ist In nicht gsund.
Die Glerten suchen auch Ir Ehr
Vnd nutz: sein gemeinlich schwaderer,
Das Babstumb hats verderbt zusamen.

Paulus:
Babstumb? Was thiers nenst du mit Namen.

Michael:
Babylons frücht, der Antichrist,
Von disen auch der Kauffman ist
Vnderricht, daß Er nur dest ehe,
Komb in d'Höll: bring für Gricht mit wehe,
All sein Sünd so Er hatt begangen,
Drumb muß man sich sein vnderfangen,
In anders weisen vnverdrossen,
Daß Er, wie dann schon ist beschlossen,
Vnser werd sey. Drumb zeuch hinab

Paulus:
Ein schwer arbeit Ich ob mir hab.
Dann was von Eltern in der Jugent,
Verführt ist zu aller vntugent:
Ist schwerlich widerumb zrecht zubringen.
Daß sie folgen in guten dingen,
Vnd lassen alles gäntzlich fahren,
Was sie gewont hond von vil Jaren.

Michael:
Christus weists, vnd gibt sein Geist her
Daß Er nicht verzag, folg seinr lehr.

Paulus:
Das muß sein, Dann auff Erdt jetzt leben,
Hartnäckig Köpff, so widerstreben.

Michael:
Es ist war. Aber zeuch du fort.

Paulus:
Muß Ich allein an disen ort?

Michael:
Wie du willt? Doch so dus wilt hon,
Soll der Artzt Cosmas mit dir gohn.

Paulus:
Ist mir lieb, vnd auch nutz vorab,
Doch Ich noch eins vergessen hab,
Daß Ich wiß, wo wohnt der Kauffman? etc.

Scena II.

Mercator und Conscientia.

Das Gewissen macht dem Kauffmanne Hoffnung auf ein seliges Ende, wenn er seine Sünden bereuen wolle.

Scena III.

S. Paulus, der Apostel, Cosmas, der Artzt.

Cosmas:
Will der Meister, das Ich soll mit

Paulus:
Du hörst wol glaubstu mirs dann nit?
Nimb dein Vir: auch für Giffe Artzney,
Drei vntz weisser Nießwurtz darbey.

Cosmas:
Warumb so vil? Wo denckstu hin?

Paulus:
Besser bleib vber, dann zerrin.

Cosmas:
Das weiß Ich: Habs erfahren schon,

Paulus:
Komb gschwind, last vns weidlich fort gohn.

Scena IV.

Paulus sucht den Kranken zu bekehren, d. h. aus dem Katholiken einen Protestanten zu machen; alle streitigen dogmatischen Lehren werden vor dem Bette des Aermsten abgehandelt. Zuletzt gibt im der Arzt ein Brechmittel.

Kauffman:
Ach bringt ein Beck her, Mir ist grewlich,

Paulus:
Es ist vor Gott alles abschewlich,
Was auß Menschen krafft thut her quellen,

Kauffman:
Nit müglich ist, Ich muß zerknellen,
Ist als wann mir zwey Messer weren
Im Bauch, so d'spitz zusamen keren.
Ein theil ist rauß kombt noch einr balt,
Er fahet an zu vndewen.

Paulus:
Cosma du Im das Beckin halt.
So will Ich bey dem kopff Jn nemen.

Kauffman:
Moock.

Paulus:
Spey nur dapffer, darffst dich nit schämen.

Kauffman: Moock, Moock.

Paulus:
Bhüt Gott, was kombt gebett, Wallfart,
Allmosen, auch vil fasten hart,
Ablaß: Speits als rauß zu der stund.

Kauffman:
Ach hett Ich einen weitern schlund.
Moock, Moock.

Cosmas:
Ey steck nur beide Finger nein.

Kauffman: Moock, Moock.

Cosmas:
Gelt es kombt. Ey was muß das sein?
Vil vnd groß Kertzen: Ablaß brieff,
Stecken inn disem Menschen tieff.
Meßgwand: gantz Kelch: vnd gantz Altar,
Zwen doppelt Schuh kommen auch dar?

Paulus:
Was? hastu dir fürgnommen schon?
Also beschwert inn Himmel zgon?

Cosmas:
Es sollt einr gerne sehen zue,
Mein Gsell, Was bedeut das par Schuh?

Kauffman:
Mit Kirchfert gehn hab Ichs zertretten,
Nams mit, daß sie mirs zeugen theten.

Paulus:
Wie sind die Menschenkind so gschwind,
Jr guts zu rechnen? So doch d'Sünd,
Vnd das vbel zweimal mehr wigt.

Kauffman:
Ach, ach, es mir jetz gar hart ligt. moock, moock.
Es kehrt sich alles vmb im Magen.

Paulus:
Schweig, wolln bald von besserung sagen.

Kauffman: Moock, Moock.

Cosmas:
Ach wie tieff steckts Jm, gar im Hertzen,
Nit wunder, obs Jm schon bringt schmertzen.
Vigilien: Rosenkräntz vnd Messen,
Heilgen vertrawen: hats als gfressen.

Kauffman: Moock, Moock.

Cosmas:
Was ist das Paule? Ich kenns nicht?
Ist wie Schlangen vnd Natter zücht?

Paulus:
Eigne vnd frembde werck es sind.

Cosmas:
Ach wie toll sein die Menschen kind!
Daß sie so narret ding erdencken,
Jn sich fressen vnd sich selbs krencken.

Paulus:
Solch pflantzen thut der Teuffel bringen,
So auß Antichrists Lehr entspringen,
So den Menschen ins Hertz gesessen.
Wie stehts Kauffman, hast nichts vergessen,
So dir noch möcht machen ein grauß?

Kauffman:
Nichts dann das Eingweid, muß auch rauß.

Paulus:
Daß wölln wir eim andren befehlen,
Vnd dir darneben nit verhelen,
Daß wir wegk ztreiben kommen her,
Antichrists falsch vnd eigne lehr,
Vnd das eigne Menschen vertrawen
Der Werck: darauff man vil thut bawen.

Der Kauffmann endlich vollständig belehrt, sieht der Wiederkehr des Todesboten getrost, ja freudig entgegen.

Zwischen dem Dritten vnnd vierdten Actu, mag folgend Lied gesungen werden.

Im thon. Als Narcissus, rc.

Wohin gräth doch die Welt, in Jr vnarte
Daß sie verblendet wirdt, also gar harte
Was böß noch guet,
Vor vbermuet,
Bey Jr gar nicht kan finden,
Vnd bleibt gar weit dahinden.

Mit vnkost schwer suchts das böß vnbesunnen,
Auff vnnütz ding legts fleiß on allen frummen
Laßt hinden weit
Was nutzen geit
Mit gut nit ist zerwerben,
Thut mutwillig verderben.

Deß schwachen leibs kan die welt zärtlich achten,
Nach nahrung vil thut sie auch täglich trachten,
An speiß vnd hab
Geht Jr nichts ab
Laßt Jr gütlich geschehen
Thut doch das gut nicht sehen.

Warumb ist man hierinn auch nit geflissen?
Damit man hab ein frey vnd gut Gewissen?
Nicht alle kunst
Nach Gottes gunst
Thut seinr Seel besser achten?
Die ewig ruhe betrachten?

Ob schon ein mensch all sein trachten vnd dichten
Mit hohem fleiß auff gute kunst thut richten.
Hatt nutz vnd gunst
Von hoher kunst
Ists zwar lieblich zufinden,
Muß doch zuletst verschwinden.

Diß sucht der Jurist, der Medicus deßgleichen,
Auch all künstler wöllen sich hie bereichen.
Nur alle Welt
Sucht ehr vnd gelt
Darnach sie alle trachten,
Obs recht sey thuns nicht achten.

Doch ist kein fried bey den Gottlosen Hertzen,
Der Tod thut auch mit keinem Menschen schertzen.
Wen Er erblickt
Gschickt vnd vngschickt
Zum raub muß Im doch werden,
Alles was lebt auff Erden.

Hie gilt kein hohe kunst aller Sophisten
Der Rädner, der Artzt, noch der Juristen,
Deß Teuffels gwalt
So manigfalt
Wirdt kein glehrter abtreiben,
Muß es wol lassen bleiben.

Wo Gott vom Himmel selbs vns nit thut lencken,
Auch seinen Geist in vnsre Hertzen sencken,
Ists gar vmb sunst
Diser Welt kunst
Die ewig frewd zerwerben,
Ohn Christum wirdts verderben.

Doch bleibt die Welt verstürtzt in jhrem leben,
Auff Gottes wort thut sie schlecht achtung geben,
Was Gottes Sohn
Der recht Patron
Christus vns thue verkünden,
Da bleibt man weit dahinden.

Eins theils thut Gottes wort grewlich durchechten
Mit schwerd vnd fewr wider die warheit fechten,
Hellt für ein spott
Gottes gebott.
Nichts ärgers ist auff kummen,
Zu außtilgung der frummen.

Ein theil ligt in dem wollust gar vergraben,
Thut gar kein acht auff Gotts vermahnung haben,
Lebt wie ein Schwein
Bey Bier vnd wein
Hellts für ein frölichs leben,
Dem wollust sein ergeben.

Der meiste hauff thut gar ärgerlich leben,
Auff Gottes wort durchauß kein achtung geben,
Der trewe Gott
Ist In ein spott
Ehe wöllen sie Gott meiden,
Dann sein wort bey In leiden.

Diß wirdt den stich zur letsten zeit nit halten,
Kein weißheit, kunst, betrug, bey jung vnd alten,
Wirdt gelten nicht
Muß alls für gricht
Gotts zorn kan niemands stillen,
Es gehe dann nach seim willen.

Also muß der gröst hauff der Welt ersterben,
Durch Jr boßheit im fewr endtlich verderben,
Ewig fürwar
Weil gantz vnd gar,
Sie Gottswort nicht kan leiden,
Müssen sie Jn auch meiden.

Actus IV.

Lyochares. Princeps, ein Fürst; Episcopus, ein Bischoff; Franciscanus, ein Franziskaner-Mönch.

Geht dem Fürsten, Bischoff vnnd Mönch jedem ein Weibsbild gar trawrig nach inn schwarz bekleydet: dadurch Ihre Gewissen bedeutet werden.

Im ganzen Akte werden nur theologische Streitfragen abgehandelt. Die drei genannten Personen, den Tod vor sich sehend und verzagend, suchen sich jeder in seiner Art, Muth zu machen. Zuletzt bedeckt, als ein ganz sicheres Mittel gegen alle Gefahr, der Franziskaner den Bischof und Fürsten mit seiner Kutte.

Der Kauffmann von Lyochares abgefordert, geht freudig mit ihm. Die Uebrigen, die ihn ganz ungeschwollen und ohne irgend ein gutes Werk erblicken, und zudem hören, daß er dessen nicht einmal achtet, behandeln ihn als Ketzer. In der letzten Scene kommt Satan wieder; er will seine Beute ergreifen und davon führen; der Franziskaner verlangt aber erst vor Gottes Gericht gestellt zu werden.

Zwischen dem Vierdten vnd fünfften Actu, mag folgend Lied gesungen werden.

Im thon, Die schön Atlanta kam, 2c.

Kein grösser gfahr mag sein,
So nichts nutzt, bringt groß pein,

Dann wann durch sein nachsinnen,
Ein Mensch erst vil will gwinnen,
Durch sich selbst, in dem Glauben
Will Gott seinr Weißheit brauben.

Laßt sich mit Menschen fein,
In Glaubens sachen ein,
Thut sich auff sie verlassen,
Ir jrrthumb sich anmassen,
Vermeint es fehl mit nichten,
Was Menschen thun erdichten.

Was böß sey oder gut,
Richt Er auß vbermut,
Nach äusserlichem ansehen
Laßts alles sein geschehen,
Was grosse Herren schliessen,
Vnd solt es Gott verdriessen.

Die Papistisch Kirchen hatt,
In verblendt an der statt,
So in jrrthumb thut stecken,
Laßt sich den tittul schrecken,
Denn sie ohn Gottswort eben,
Ir selber hatt gegeben.

Das zeugnuß heilger Schrifft,
Ist In ein lauters Gifft,
Die Apostel deßgleichen,
Die müssen Inen weichen,
Wann Gottswort thut verschwinden,
Bleibt Ir hoffnung dahinden.

Gwiß wirdts dem nicht fortgohn,
Vnd ist betrogen schon
Der sich so laßt verführen,
Wirdt all hoffnung verlieren
Sich zur verdamnuß neigen,
Sein glaub wirdt sich erzeigen.

Gleich wie ein schlaffend Man,
Im traum sihe vor Im stan,
Ein Tisch gantz wol gezieret,
Mit speiß vnd tranck staffieret,
Doch wann er wacht nichts findet,
Sondern Im als verschwindet.

Also wirdt dise freüd,
Gar bald zu einem leid,
Weil Ir glaub In thut liegen,
Vnd sie sich selbs betriegen,
Ir hoffnung ist vergeben,
So sie hond hie im leben.

Doch kan der Selig sein,
Dem der hell Sonnenschein,
Gottswort, den weg thut weisen
Der kan sich selig preisen,
Der kan alles ergrinden,
Vnd den graden weg finden.

All sein handel vnd sach,
Stellet Er an darnach,
Vnd thut sich darnach richten,
Es fehlt Im auch mit nichten,
Es werden In nicht fällen,
Auch die Pforten der Höllen.

Dann all sein hoffnung ist,
Vnd glaub zu aller frist,
Auff einen felß gebawen,
Dem Er wol darff vertrawen,
Dann Er trawt Gottes worte,
Das leugt an keinem orte.

Mit frischem freyem mut,
Diß auch bezeugen thut,
Was hernacher wirdt kommen,
Den glaubigen vnd frommen,
Das werck wirdt es beweisen,
Vnd sie der außgang preisen.

Actus V.

Der letzte Act spielt im Himmel. S. Michael, Fürst, Bischoff und Franziskaner bochen auf ihre guten Werke und begehren darauf hin die Seligkeit; der Kauffmann hofft nur auf die Gnade Jesu Christi. Während sie hinein gehen, ihr Urtheil zu hören, stehen drei oder vier Engel zusamen vnd singen folgend Lied. Im thon: Nun bin Ich einmal frey.

Das deß Bapsts Lehr vergehe
Bitt Gott von Hertzen :|:
Die Ir Gotts ehr vnd wort
Recht wolt betrachten:
Der Babst sucht nur sein ehr
Thut Gotts nicht achten.

Daß deß Bapsts lehr vergehe,
Betet von Hertzen :|:
Ir Jung, Alt, Fraw vnd Man,
Daß nicht mit zoren
Ir werdet durch sein Gifft
Ewig verlohren.

Daß deß Babsts lehr vergehe,
Bittet von Hertzen :|:
Die Ir die Seligkeit
Begert zerlangen
Daß Euch der Höllen schlund
Vnd Todt nicht fangen.

Gott siht vns gnädig an,
Hatt vns erhöret :|:
Stürtzt den Gottlosen Stuel
Thut sich rab neigen
Den seinen mit Gewalt
Schutz zuerzeigen.

Das Babstumb gfallen ist
Singet mit schalle :|:
Deß Euangelij thon
Thut sich erschwingen
Deß kan ein Christen Hertz
Gantz frölich singen.

In der darauffolgenden, letzten Scene kehrt Lyochares wieder zurück, um dem Erzengel das Urtheil mitzutheilen:

„Weil diser Kauffman glaubt hat schon
Vnd darburch all sein schuld außthon
So ist mein will vnd wolgefallen
Sampt mein heilgen Aposteln allen,
Daß Er als Grechter hinfort
Besitze der Gerechten ort
Sey mein vnd meins Vatters zugleich
Ewiger mit Erb in meim Reich.

Hingegen weil die drey nichts wissen
Von Glauben: hond sich auch nit gflissen
Daß sie Jr schuld darburch abglegt
Vnd mich zur gnad hetten bewegt.
Sondern Jnen zuvil vertraut
Mich verschmächt, auf jr werck gebaut
Den meinen anthon schmach vnd pein,
Welche nicht außzusprechen sein.
Sich mir in allem widersetzt
Als offne Feind: deß sie zu letzt
Mehr als ein Seel verloren hon:
So will Jch vnd mein Jünger schon
Daß sie als böß Gottlose Leut
Zun Gottlosen auch kommen heut
Vnd ewig pein mit wehe vnd klagen
Mit den Gottlosen ewig tragen,
Jn der ewigen Höllen grund
Wie sie verdient hon zu der stund.
Biß sie all schuld bezahlen frey
Das nicht ein Häller vbrig sey.“

19) Ein schöns neus singets Spil, ist genant **der Münch im Keßkorb,** mit fünff Personen. Jm Thon: Wie man den Engelendischen Roland singt. von Jacob Ayrer. 1618.

Die Personen in das Spil.

Ott Schneeweiß der Baur.
Gret sein Weib
Frantz der Knecht
Herr Hans der Münch
Herr Philip der Abbt.

Gret die Beurin geht ein, sicht sich vmb, vnd Singt:

1. Ach weh mir armen Frauen
Jch hab ein alten Mann
Der thut mir übel trauen
Vnd doch nichts anderst kan
Als Zancken, gronen vnd kreisten
Vnd das bringt mir groß schmertz
Mit seinen krotzen vnd feisten
Bekrenkt er mir mein Hertz,

2. Vnd solls noch lenger wehren
So schwer ich jm ein Ayd
Jch kan sein wol entperen
Jch such mir selbst mein freut.
Es hat vil München vnd Pfaffen
Zu nechst drinn in der Statt
Jch muß mir glegenheit schaffen
Daß ich bekumm gut rath.

Der Baur geht ein, sicht sich vmb vnd Singt:

3. Mein liebe Gret was machst du hie
Jch dacht du legst im Bett
Warumb stehst du heut auff so frü.

Gret S.:

Ein schweren Traum ich hett
Mein Hertz mir zuerleuchten
Hab ich mir gnummen für
Jm Closter drinn zu beichten.

Der Baur S.:

Das sey erlaubet dir

4. Denn fromm werden das schadet nit
Darumb geh jmmer hin
Es wer zwar not ich ging auch mit
Dieweil ich aber bin
Darzu gantz nicht geschicket
So geh du nur allein
Daß dein Hertz werd erquicket.

Die Beurin S.:

Darzu darff ich nicht dein.

(Sie geht ab.)

Der Bauer S.:

5. Soll ich die Warheit sagen,
Meiner Frauen ist nicht recht
Sie thut stets seuffzen vnd klagen
Vnd steht offt bey dem Knecht,
Doch thu ich jhr nicht trauen
Jch sih jhr auff die Schantz
Sie möcht jhn Schalksberg hauen
Dort kommt gleich mein knecht Frantz.

Frantz der Knecht geht ein, vnd S.:

6. Wölln wir heut nicht Suppen essen.
So gebt mir Keß vnd Brod,

Ott der Bauer S.:

Die Frau die hats vergessen
Vnd ist nein in die Statt
Sie will einmal frumm weren
Hat sie jhr gsetzet für,
Das sih ich warlich geren
Komm du herein zu mir.

7. Am essen solt kein mangl habn
Wärt du nur sunst das dein

Frantz S.:

Was wöll wir in den Garten grabn
Weils jetzt so schön thut sein
Es ist ein Sambstagsarbeit

Jst zu verrichten bald
So macht man Feyerabend bey zeit.

Ott der Bauer S.:

So kumm daß dein Gott walt.

(Sie gehn ab.)

Herr Hans der Münch geht ein vnd S.:

8. Jm Closter am Sambstagen
Hab ich mein gröste Freud
Wenn die Weiber in der Beicht sagen
Jhr gröste heimligkeit
Darinn kan ich erfahren
Welch an ehrn sind nicht frumm
Kein müh thu ich nicht sparen
Biß ich sie überkumm.

(Er setzt sich vnd S.:)

9. So woll ich mich hie setzen her
Vnd will mich sehen vmb
Ob vielleicht ohn alles gefehr
Der eine zu mir kumm
Schau dort sih ich hertretten
Den Otten Bauren Weib
Andächtig thut sie beten
Vnd ist gar schön von Leib.

Gret die Beurin geht ein vnd S.:

10. Nun geh ich in die Kirchen
Von betens wegen nicht
Solt mich mein Bauer erwürgen
So hab ich keinen Fried
Bis ich kan überkommen
Herr Hansen des Münchn Huld
Dort sih ich schon den Frummen
Dem beicht ich meine schult.

(Steht zum München, knyet vor ihm nider vnd S.:)

11. Jch bitt euch lieber Herre
Mein Beicht jhr hören wolt
Macht mir die Buß nicht schwere
Vergebt mir meine schuld,
Ein Alten hab ich gnummen
Das ist mein gröste peyn
O soll der Teuffel kommen
Holen den Alten mein.

Herr Hans der Münch S.:

12. Freulein jhr thut mich dauren
Wol in dem Hertzen mein
Daß jhr mit eim alten Bauren
So solt erschlagen sein
Der gibt euch weder lust noch freut
Jn euren jungen tagen
Was jhr deßhalb beschweret seyt
Das thut mir alls sagen.

Gret S.:

13. Mein Mann ist halt ein grobes Thier
Vnd stinckt als wie ein Bock
Er ligt ein gantze nacht bey mir
So freundlich wie ein Stock
Eh er mit dem Arß kommt ins Betth
So ist der Kopff entschlaffn
Kein freundlich Wort er mit mir red

Herr Hans S.:

Man muß jhn darumb straffen.

Gret S.:

14. Darumb bin ich offt zornig zwar
Vnd hab mir offt gedacht
Weil ich offt in eim halben Jahr
Kan habn ein gute nacht
Jch wöll mir selber werben
Wol vmb ein andern Mann
Wenn mein Alter thut sterben
Den ich zum bestn möcht han.

Herr Hans S.:

15. Weil du sonst hast kein sünd gethan
So sey dir die vergeben
Weil du hast so ein alten Mann
Kanst du doch wol darneben
Annemen einen jungen
Der dein Nothelffer wer
Dardurch wird dir genummen
Deine Anfechtung schwer.

Gret S.:

16. O mein Herr Hans vnd wen ich west
Daß euch zu trauen wer
Vnd jhr wollt selber thun das best
So kem ich außer gefehr
Jch wolt euch gar wol sagen
Wenn mein Mann wer zu feld
Mit euch so wolt ichs wagen
Für andre in der Welt.

Herr Hans S.:

17. Wolan so sey der Kauff gemacht
Vnd bleib also darbey,
Vnd ich euch will bey tag vnd nacht
Beweisen Lieb vnd treu
Doch gebt mir ein warzeichen
Wenn ausen ist eur Mann
Er möcht vns sonst erschleichen
Vnd all plag legen an.

Gret S.:

18. Mein Mann wird morgen ins Holz fahrn
Vngfer vmb siben vhr
So will ich auch ein Strennengarn
Zum Tach nauß hencken nur,
Vnd wenn jhr den thut sehen
So geht kecklich in mein Hauß
Kein leid sol euch geschehen
Mein Mann der ist noch auß.

Herr Hans S.:

19. Zieht hin ich hab ein guten bricht
Die Beicht die werd zu lang,

Die Beurin S.:

Jr müßt aber außbleiben nicht

Herr Hans S.:

Ey laßt euch nicht sein bang
Alsbald nur ist die Metten auß
Will ich schon bey euch sein.

Die Beurin S.:

So geh ich frölich heim zu hauß
Wol von der Beichte mein.

(Hie mag die Beurin so sie ein wenig hinweg kompt vom München, ein Liedlein singen, vnd damit abgehn.)

Herr Hans S.:

21. Das ist ein rechtes Spil für mich
Das lernet mich die Beicht,
Morgen so soll Meß lesen ich
Darumb es sich verzeicht
Biß fast vmb die bestimbte zeit
Geh ich fürs Closter nauß
So sihe ich schon von weiten
Ob henckt das Garn herauß.

(Er geht ab.)

(Der Bauer vnd Frantz sein Knecht geht ein.)

Der Bauer S.:

22. Frantz hast du die Pferdt eingespant
So laß vns fahren balt
Es zeucht sich langsam in dem sand
Eh wir kommen in Walt
Ein fuder Holtz zu laden
Kommen wir bald zu Hauß
So werd ich darnach baden.

Frantz S.:

Die Pferd die stehn schon drauß.

(Sie gehn ab.)

Die Beurin kompt vnd S.:

23. Wenn die Katz kompt wol auß dem hauß
So hat die Mauß den randt
Mein strennen hab ich gehengt auß
Dem Münch den Weg gebant
Ach wenn er nun bald keme
Der Lieb macht ein anfang
Eh es mein Baur verneme
Es ist mir angst vnd bang.

Herr Hans der Münch geht ein, druckt die Beurin vnd S.:

24. Nun grüß dich Gott mein lieber Schatz
Bist du allein im Hauß
Hat vnser beider lieb gut plaz

Gret die Beurin singt:

Der Alt der ist schon nauß
Wol in den Wald gefahren
Daß er Holtz führ herein.

Herr Hans S.:

So wöll wir vns nicht sparen
Dieweil wir sind allein.

Gret S.:

25. O Herr Hans laufft bald was jhr kennt,
Es kömpt fürwar mein Mann.

Herr Hans S.:

Vielleicht wir beid verrathen sind
Ach wie soll ich jhm thon?
Soll ich jhm denn entfliehen
So ist er schon im Hauß.
Ich muß etwas rein ziehen
Daß ich jhms rede auß.

Der Bauer laufft ein vnd S.:

26. Potz martr, wunnen was soll das sein
Was macht jhr in meim Hauß
Hat euch der Teuffel geführet rein
Führ er euch wieder nauß.
Ihr wist daß meiner Frauen
Wegen jhrer glegenheit
Nicht gar wol ist zu trauen
Kein Gast jhr für mich seyt.

Herr Hans S.:

27. Ey schweigt mein lieber Nachbar Ott
Ich komm in guten rein
Nichts böß trieb wir glaubt mir ohn spott.
Der gnedig Herre mein
Hatt mich her gschickt vnd spricht euch an
Wol vmb ein Gsellenfuhr
Die solt jhr jhm ins Münchsholtz thon
Morgen vmb zehen vhr.

Der Bauer S.:

28. Ich kans nicht schicken dise Wochen
Zeigt eurem Herren an
Denn mir ist heut mein Wagen brochen,
Daß ich nicht fahren kan.
Ich west nicht was jhr machet
Bey meiner Frauen allein
Ich het mirs bald gnug glachet
Solts etwas anderst sein.

(Herr Hans der Münch zeicht darvon.)

Ott der Bauer S.:

29. Horst du Frau jetzt will ich dir sagn
Find ich jhn mehr bey dir
So will ich dir dein Haut voll schlagn

Gret S.:

Ey nichts böß theten wir
Die Alten eyfern sonst so gern,
Vnd sind doch selbst nichts nutz.

Bauer S.:

Ich will dir den Münch erwehrn
Das sey dir botten trutz.

(Der Bauer geht ab.)

Gret S.:

30. Ich wolt, daß dich der Teuffel holt
Du alter stinckenter Bock
Der ich mein Zeit zubringen solt
Mit dir alter Holtzstock.
Du stelst dich also freundlich
Wie Pfeffer in den Augn
Ehe ich des Münchs verzeihe mich
Eh wolt ich dich verlaugn.

Ott der Bauer S.:

31. Wenn ich der sach nach dencken thu
So gehts mit meiner Frauen
Vnd den München nicht gar recht zu
Der Teuffel soll jhn trauen
Nun will ich mich nicht sparen
Ich will jhn lauschen nach
Thu ich denn das erfahren
Zu Krüpel ich sie schlag.

32. Hör Gret lauff bald herein zu mir
Ich muß dir etwas sagn
Ein reiß hab ich mir gnummen für
Komm erst nach dreyen tagen
Dieweil so halt du mir wol hauß
Laß den München nicht rein.

Gret S.:

Meinet halb bleibt er wol darauß
Es darff mit nichten sein.

(Sie geht ab.)

Ott der Bauer S.:

33. Vor dem licht geht mir vmb der hundt
Ich will verstecken mich
In das loch in mein Hauß jetzund
Daß ich als hör vnd sich
Was sie dann thut anfangen
Sie meinen eben doch
Ich sey schon hinweg gangen
So steck ich in dem loch.

(Der Bauer geht ab.)

Die Beurin kompt vnd S.:

34. O daß es jetzundt wist Herr Hans
Wie ich es wissen thu
Die abwissenheit meines Manns
Gar bald kem er herzu.
Doch hab ich außgehangen
Das Garn oben zum Hauß
An einer langen stangen
Schau dort kompt er gleich rauß.

Herr Hans der Münch geht ein vnd S.:

35. O grüß dich Gott du liebe Gret
Bald thu berichten mich
Haben wir jetzt ein besser zeit
Nechst wolts nicht schicken sich.
Dein Mann vns beyeinander
Warlich nahent erwischt
Da wir warn beyde sander
Vorm Hammen haben gfischt.

Gret S.:

36. Ja es ist war bey meinem Aid
Der alt Narr loff darein
Vnd eyffert über vns allbeyd
Jetzund wir sicher sein.
Doch hab wir jhn betrogen
Und jetzt sein sicher wir
Vber Feld ist er zogen
Kompt so bald nimmer schir.

Herr Hans drückt die Greten, hört ein gedöß, vnd S.:

37. Potz Leichnam angst bald sich hinauß
Es klopfft eins draussen an
Ach Herr Gott hilff wo soll ich nauß?

Gret S.:

Fürwar es ist mein Mann
Mit Frantzen seinem Knechte.

Herr Hans S.:

Wo son ich auß wo ein?

Grer S.:

Den Keßkorb jhr dort sechte
Da kricht ein weil hinein.

(Herr Hans kreucht in Keßkorb, vnd sie deckt ihn zu. Ott, der Baur vnd Frantz sein Knecht gehen ein.)

Ott der Bauer S.:

38. Du lose Vettel zeig mir an
Wer bey dir hinnen sey?

Gret S.:

Kein Menschen ich gesehen han
Schwer ich bei meiner Treu
Weil du her komst so balte
Was hat sich zugetragn.

Bauer S.:

Dein waschen du zuhalte
Vnd laß mich weiter fragn.

(Der Bauer thut den Keßkorb auff darein sich der Münch versteckt vnd S.:)

39. Du hast ein groß Katzn gfangen
Wol in dem Keßkorb dein
Ich will zwar nicht lang brangen
Ihr die Lend schlagen ein
Ich will sie lernen naschen
Sie soll es nimmer thon.
Katz thu ich dich erhaschen
Der ich lang nachtracht han.

Gret S.:

40. Ey Ott ich weiß von keiner Katzn
Die ich gefangen han.
Was thust du lang mich damit fatzn
Kumm rein vnd leg doch an
Ein neues Hemet nach der reiß
Dann das ist hart verschwerzt
Vnd stinckt gar übel nach dem schweiß
Der Schweiß dein Haut dich schmertzt.

Der Bauer S.:

41. Geh hin und mich zufrieden laß
Oder ich mach dir Füß
Darnach will ich dir sagen baß
Gott geb dir plag vnd druß
Wie thut sich die Katz winden
In dem Keßkorb herumb
Ihr Angsicht steht jhr hinden
Kumm hilff mirs kehren vmb.

(Der Bauer thut den Korb zu, der Knecht vnd Bauer schlagen den München in dem Korb mit außgezogener Wehr vnd S.:)

42. Der Münch wil gar nicht schreyen
Ich weiß nicht wie ers meint
Ob wir jhn schon abbleyen
So winselt er und greint.
Ey Katz kanst du nicht rauntzen
So bist du ein Gespenst
Vnd weil sie nit will mauntzen
Frantz du den Abbt wol kenst

43. So lauff du in das Münster
Zeigs dem Prelaten an
Da in der ecken finster
Ich ein Thier gfangen han
Das thut sich grausam wehren
Sam es ein Teuffel sey
Er soll mir das beschwören
Vnd selbst kommen herbey.

Frantz S.:

44. O Bauer mein lieber Herre
Den Abbt den kenn ich wol
Den bring ich her nicht ferre
Der vns beschweren soll
Das grausam vngeheuere
Wenn das nicht helffen will
So werffen wirs in das feure
Zu einem Faßnachtspil.
(Frantz der Knecht geht ab.)

Ott der Bauer S.:

45. So will ich deiner hüten
Allhie auf diesen blatz
Mein Katz sag mir in güten
Was bist du für ein Katz
Vnd wie bist in Korb kommen
Das will ich wissen alls
Ich hör dich drinn wol brummen
Es kost dir deinen Halß.

Herr Philipp der Abt geht ein mit Frantzen, vnd S.:

46. Mein Ott was ist begegnet dir
Es stünd dir vil baß an
Daß du selbest nachgiengest mir
Als ich dir sol nach gahn.

Ott der Bauer S.:

Gnediger Herr gar gerne
Geh ich euch billig nach
Euer Gnad wol mich vor hören
Was ich hab für ein klag.

47. Ich wer gern ins Closter gangen
So hab ich daherinn
Ein seltzames Monstrum gfangen
Des ich bethöret bin
Vnd bin in grossen Zweiffel
Ob es doch sei ein Katz
Oder vielleicht ein Teuffel
Es ist ja auch kein Ratz.

Der Abt schaut den Münch im korb vnd S.:

48. Herr Hanns was macht jhr drinnen
Daß euch als übels schend?

Man thut den korb auff, er kniet nider im korb, hebt die Hend auff vnd S.:

Ich komm schier von mein sinnen
Der Teuffel hat mich verblend.

Der Abt S.:

Ist das ghalten eur Regel
Vnd in den Closter blieben?
Ihr seyt ein grober Flegel;
Was hat euch darzu trieben?

Herr Hans S.:

49. O gnediger lieber Herre
Die groß Lieb hats gethan
Die mich in zucht vnd ehre
Neulich hat gstossen an
Wol zu des Otten Weibe
Des kam ich in die Qual.

Der Abt S.:

Die Lieb ich euch vertreibe
In der Presaun zu thal
(Herr Hans steigt rauß.)

50. Ich gebiet euch bey dem gehorsam
Vnd auch bey eurer Pflicht
Daß jhr auß meiner gwarsam
Kein tritt wolt weichen nicht
Ich will euch bulens geben
Vnd euer Regel lehrn
Daß jhr bey eurem Leben
Solt bulens nimmer begern.

Ott der Bauer S.:

51. O du böser Geist nun fahr auß
Vnd komm nicht wieder her.

Herr Hans S.:

O lieber Ott in euer Hauß
Komm ich mein Tag nicht mehr
Helfft jhr nur für mich bitten
Es wird mir übel gan.

Ott der Bauer S.:

Es ist mir wol zufrieden.

Der Abt S.:

Ade ich geh dervon.

Ott der Bauer S:

52. Nun Frantz heiß mir mein Frauen rein
Zu geben jhr ein lohn.

Frantz S.:

Sie soll von stund an bey euch sein
Secht dorten kompt sie schon.

Die Beurin geht ein, felt jhm zu fuß vnd S.

Ich bitt dich Hertzen lieber Ott
Verzeig mir mein vnrecht
Denn ich wils bezeugen mit Gott
Er hat mich nicht geschmecht.

Ott der Bauer S.:

53. Wie wer es aber gangen
Wenn ich nicht kommen wer?

Het die Katzen nicht gefangen
In dem Keßkorb vngefehr
Darumb will ich dir geben
Deinen verdienten lohn.

Gret die Beurin singt:

Ich wils bey meinem leben
Warhafftig nimmer thon.

(Der Bauer schlagt sein weib wol ab, daß sie entlaufft, darnach beschleust er.)

54. Ir Herren nembt also vorgut
Vnd mercket auch darbey:
Wenn einer ein Weib nehmen thut
Daß sie seins gleichen sey;
Denn man thut gmeinglich sprechen,
Es soll ein alter Mann
Einer jungen vnd frechen
Frauen gantz müssig stahn.

20) Martin Opitzens Dafne. Durch Heinr. Schützen im 1627. Jahre Musicalisch auff den Schauplatz gebracht.

Personen des Gedichtes.

Ovidius Vorredner.
Dafne.
Apollo.
Venus.
Cupido.
Der erste Hirt.
Der ander Hirt.
Der dritt Hirt.
Chor der Hirten.
Der Nymfen vnd Hirten.

Der Vorredner Ovidius:

Ihr sterblichs Volck, der ich nit sterblich bin,
Komm' jetzt zu euch von den Elyser-Feldern,
Wo vnsre Geister ziehen hin,
Vnd letzen sich in grünen Wäldern:
Durch deß bleichen Charons Meer
Komm' ich, O jr Menschen, her.

Ich bin der Mann der ich so rühmlich sang
In meine Harpff' vnd die beruffnen Seiten
Wie Amors Macht vnd harter Zwang
Den Himmlischen vor alten Zeiten
Hat verwandelt die Gestalt
In Geflügel, Wildt vnd Waldt.

Ich habe mich die schwere Liebes-Kunst
O dich, mein Rom, zu lehren vnternommen;
Hab' auch gezeigt wie solcher Brunst
Ein Hertze wider ab soll kommen.
Daß man recht liebt kömpt durch mich,
Daß man nicht liebt, thue auch ich.

Schaw' aber zu, was für ein heller Schein
Vmbgibt mich doch, vnd wessen werd ich innen?
Was Majestät muß dieses seyn
Die mir bescheint Gesicht vnd Sinnen?
Was doch blincket für ein Liecht?
Ist es mein Augustus nicht?

Ich kenne dich, du Blume dieser Zeit,
Du Zier vnd Spiegel aller Jugendt:
Der Rautenkrantz, die Freundlichkeit
Verräthet dich, O Glantz der Tugendt:
Alle Menschen loben dich,
Vnd die Elbe neiget sich.

Du edle Braut, wol deiner Lieb vnd dir;
Ich aber will jetzt, wie vorweilen, singen
In was für Noth ein Cavallier
Vnd eine Dame sich kan bringen
Die nicht nach der Liebe fragt,
Vnd nur thut was ihr behagt.

Ihr werdet sehn für schwerer Liebes-Pein
Denselben Gott mit nassen Säufftzen klagen,
Der vns den schönen Tageschein
Herumb führt auff dem güldnen Wagen.
Der vns allen gibt das Liecht
Sieht für Liebe selber nicht.

Der erste Act.

Der erste Hirt:

Vnter diesem Schatten hier
Liegt das grimme Wunderthier:
Ihr Hirten weicht, geht weg jhr Schäfferinnen;
Schawt daß kein Ast sich nicht bewegt,
Daß kein Geräusche sich erregt,
Es wird sonst ewer jnnen.

Der andere Hirt:

So müssen wir dann auß Gefahr
Die süssen Felder meyden,
Vnd können vnser Vieh vnd weissen Lämmer-Schar
Nicht sicher weyden?

Der dritte Hirt:

O Jupiter der mit Donner-Flammen
Erschütterst See vnd Landt;
Nimm deinen Blitz vnd Hagel gantz zusammen
Beut her die starck Hand:
Komm vns Armen doch zu stewer
Wider dises Vngehewer.

Der erste Hirt:

Vmb diesen Wald vnd Schatten haben wir
Bißher gesehn das Blutgetränckte Thier.
Echo. Hier.
Wie daß ich jetzund sicher bin?
Ists weg, ists anderswo dann hin?
Echo. Hin.
Ich weiß nicht wie ich doch diß Ebenthewer deute.

Kömpt es ins künfftig auch noch wider für
vns Leute.
Echo. Heute.
Ach! Ach! wer dann tröstet mich
Wann das Thier lässet sehen sich?
Echo. Jch.
Wer bistu welcher mir verheist so grosse
Wonne,
O bester Trost den je beschienen hat die Sonne.
Echo. Die Sonne.
Bist du der Gott auf Delos welcher sich
Mir zeigen will? O Sonne, hör' ich dich?
Echo. Jch dich.
Du, du hast Pfeil' vnd Krafft; drumb stewre
der Gewalt
Der grimmen Bestien, O Phebus also bald.
Echo. Bald.

Apollo:
So ist dann nun dem Drachen
Durch meines Bogens Macht
Gestillt der wilde Rachen?
Vmbringt jhn nun die Nacht
Der vor die Pest der Erden,
Die Schew der Menschen war?
Jhr Hirten bringt die Herden;
Jhr seyd nun auß Gefahr.
Jhr Nymfen windet Kräntze,
Hegt schöne Lobe-Täntze,
Kompt kühnlich in den Wald:
Singt daß die Heyd' erschallt.
Das Thier wird nicht forthin
Die Lufft vergifften können,
Vnd Kranckheit nach sich ziehn.
Erfrischet Hertz' vnd Sinnen;
Die Wangen müssen nun euch nachmals
nicht verbleichen,
Sie sollen Lilien vnd roten Rosen gleichen;
Dann die Schlang' ist vmbgebracht
Die euch Kummer hat gemacht.

Chor der Hirten:
Du grosser Gott der du den Feuer-Wagen
Rings vmb den schönen Himmel führst,
Der du den Tag so offt es pflegt zu tagen
Mit einem güldnen Mantel zierst,
Daß der helle Schein sich dringet
Durch der finstern Nächte Ruh,
Daß vns klares Liecht vmbringet,
O Apollo, das machst du.
Daß auff den Frost diß grosse Rundt
der Erden
Sein grawes Winter-Kleyd ablegt,
Daß Wiesen, Feld vnd Wald verjünget
werden,
Daß deß Geflügels Heer sich regt.
Daß sie in den Läfften fliegen,
Vnd vns lieblich singen zu,
Daß die Bäume Blätter kriegen,
O Apollo das magst du.

Du Künste-Gott, du Artzt, du Traum-
außleger,
Du Senger-Fürst, du Kraußpenhaar,
Du immer-jung, du Meister aller Jäger,
Von dir kömpt alles gantz vnd gar;
Doch dein Pfeil vnd schneller Bogen
Deines güldnen Köchers Pracht,
Wird dem allen fürgezogen
Was dich sonst berühmet macht.
Wer kondt' ohn dich, O Phebus, vber-
winden,
Das wilde Gifft- vnd Flammen-Thier?
Komm, Cynthius, laß frische Kräntze binden
Vmb deiner gelben Haare Ziehr;
Laß die Blumen so wir haben
Dir O Vater, lieber seyn
Als der Edlen Palmen Gaben,
Vnd der Cedern reichen Schein.

Der andere Act.

Cupido. Venus. Apollo.

Cupido:
Was suchet jhr,
O Königin der schönen Frawen?
Wolt jhr nach Rosen schawen,
Nach Lilien, zu ewres Hauptes Ziehr?
Nein, liebste Mutter, nein.

Venus:
Was wird es dann wol seyn,
Mein Kind, das mir gebricht?

Cupido:
Wol Lilien noch Rosen nicht;
Adonis liegt euch in den Sinnen.
Vnd wo ein schöner Hirte sunst,
Die Vrsach einer newen Brunst,
Mag angetroffen werden können.

Venus:
Du kleiner Bösewicht.

Cupido:
Seht jhr den Gott auß Delos nicht?

Venus:
Was wird hernach doch auß dem Himmel
werden?
Gehn jetzt doch fast die Götter gantz auff
Erden.

Apollo:
Erzehle, du berühmbter Schütze,
Worzu sind dir die Pfeil vnd Bogen nütze?
Jst ein grimmes Thier
Das du meinest vmbzubringen,
Oder auch gedenckst du dir
Einen Drachen zu bezwingen?

Cupido:
Zwar Python ist durch meine Hand,
Apollo, nicht entleibet worden;

Jedennoch ist bekandt
Was ich für Thaten thu.
Ich bin so wol in deinem Orden,
Bin auch ein Gott wie du.

Apollo:

Das weiß ich wol; doch wann dein Bogen
Wird von dir abgezogen,
Magst du sehend andern Wunden,
Oder trifsst du auch verbunden?

Venus:

Im Fall du ja wilt wissen,
Apollo, was mein Sohn
Erwiesen hat im schiessen,
So höre nur hiervon
Was neben vns Neptun im Wasser sage,
Vnd vber vns der Jupiter;
Geh vnter vns zum Pluto hin vnd frage;
Alsdann komm wider her.

Apollo:

Weil Himmel, See vnd Erden,
Vnd was darunter lebt,
Von dir gezwungen werden,
Weil dir nichts widerstrebt,
So zeige man mir doch noch einen Himmel an,
Noch einen Erdenkreiß, in dem ich frey sein kan.

Cupido:

Ich wuste wol du würdest mich verlachen,
Vnd daß ein Kind bey dir nichts gilt,
Du grosser Schütz vnd Todt der grimmen Drachen:
Halt mich für närrisch wie du wilt.

Apollo:

Erzürne dich so sehr nicht vber mir,
Cupido mein, O wende Gnade für;
Wilt du mir ja mit deinen Bogen lohnen,
So wollest du deß Hertzens doch verschonen.

Venus:

Du wirst wol sehn was du gethan,
Wann auß dem Schertzen Ernst entstehet;
Wirst sehen was mein Söhnlein kan,
Wiewol es bloß vnd blind hergehet.

Cupido:

Bring ich dem stoltzen Hertzen
Nicht Angst vnd Todtes-Pein,
So will ich nicht dein Kind mehr sein.

Venus:

Du empfindest billich Schmertzen,
Eyferst billich lieber Sohn.
Gieb jhm seinen rechten Lohn,
Daß er möge noch erfahren
Was deine Macht vnd seine Hoffart thut:
Du wirst hier keiner Kräfften sparen.

Cupido:

Ich habe weder Rast noch Ruh
Biß ich mich recht an jhm gerochen,
Vnd mit dem Bogen hier
Den er verhöhnt zur Vngebühr
Jhm seinen stoltzen Muth gebrochen.
Gar gerne thu ich's nit daß ich soll von dir gehen;
Ich bleib auch wo mir's wirdt geschafft:
Doch Rache die man an läßt stehen
Verleurt durch Säumung jhre Krafft.

Venus:

Geh immer hin in Zeiten,
Vnd denck auff Rach' vnd List;
Dann wann du zornig bist
So hat man ohn gefahr dich nit an seiner seiten.
Ich kan allhier in dessen bleiben
Vnd vmb den grünen Waldt
Die Zeit vertreiben;
Hernach so bald
Du herkömpst, will ich mit dir hin
In vnsern Himmel ziehn.
Wer von der Lieb ist franck vnd frey
Der mag wol billich frölich leben,
Doch schaw er zu daß er nicht sey
Der Hoffarth allzusehr ergeben.
Er laß vns vnverlacht:
Diß ist der schluß, den hat man Sohn gemacht,
Der Abschied den er spricht.
Fühlt jhr gleich Lieb anjetzund nicht,
So kan doch bald ein Stündlein kommen
In dem durch jhre Pein
Euch Muth vnd Hertze wird benommen.
Alsdann wird Amors Macht
Euch nicht verborgen seyn
Die jhr anjetzt verlacht.

Chor der Hirten:

O du kleiner nackter Schütze,
Wann der Bogen den du spannst
Giebet solche Liebes-Hitze
Daß du Götter fällen kanst:
Was dann wirst du nicht, O Kind,
Vns thun, die wir Menschen sind?

Vnser Hertze muß sich kränken,
Vnsre Sinnen sind betrübt,
Wann wir an den Jüngling dencken
Der sich in sich selbst verliebt;
Der verlohr die Menschen-Art,
Vnd zu einer Blumen ward.

Aller schönen Nymfen Hertzen
Brannten gegen jhm für Pein;
Aber er ließ jhre Schmertzen
Ohne Trost vnd Hoffnung seyn.
Zwar sehr groß war seine Zier,
Doch der Hochmuth ging jhr für.

Eine starb in Liebes-Orden,
Gar zu tief durch jhn versehrt,
Die hernach ein Schall ist worden

Den man nach vns ruffen hört:
Aber Amors grimme Macht
Straffte solche strenge Pracht.

Wie er sonst hatt euch versehret,
O ihr Nymfen für der Zeit,
Also ward er jetzt bethöret
Durch sein eygne Zierlichkeit,
Biß er noch sein Ende nahm,
Vnd in Zahl der Kräuter kam.

Laßt vns ja vns selbst nicht lieben,
Bild jhm niemand zu viel ein,
Will er sich nicht selbst betrüben,
Vnd in Furcht ohn Hoffnung seyn:
Wündsch jhm weder Weib noch Mann
Zu erfahrn was Amor kan.

Der dritte Act.

Dafne. Apollo.

Dafne:

Es ist die Spur deß Hirschen ja für mir.
Wie laß bin ich! Ach, wer er doch allhier.

Apollo:

Wer muß nur diese seyn,
Die auß den Augen lässet blincken
So einen hellen Himmel-Schein
Den ich spür' in mein Hertze sincken?

Dafne:

Ich denck jhm noch wol für zu biegen
Im Fall ich eyle.
Ich muß nur sehn ob auch der Pfeil wird fliegen,
Vnd scharpff seyn wie er soll.

Apollo:

Ach! scharpff genung sind deiner Augen Pfeile:
Ich fühle sie ja wol;
Sie verwunden mich von fernen.
Bist du nicht der Nymfen eine,
Oder wie ich auch vermeine,
Eine Göttin auß den Sternen?
Wie daß du Pfeil vnd Bogen an dich henckest?

Dafne:

Ich such ein schnelles Wild,
Vnd bin ein sterblichs Weibesbildt,
Nicht eine Göttin wie du denckest.

Apollo:

Gläntzt in der schönen Sterbligkeit
Dergleichen Liecht,
So frag ich nach dem Himmel nicht.

Dafne:

Das Thier verlaufft sich allzuweit:
Ich muß den Fuß nur ferner setzen.

Apollo:

Du kanst doch mit den Augen hetzen,
Im Fall du schon nicht Berg vnd Thal
Mit deinen Pfeilen
Durchsuchest vberall.

Dafne:

Nichts anders wündsch ich zu ereylen:
Die Lust so ich im Sinne führe
Sind Berge, Püsch vnd Thiere:
Diß ist der Raub der bey mir gilt.

Apollo:

Du fällest nicht nur blosses Wildt;
Dann deiner stoltzen Augen Liecht
Kan auch die Götter selbst versehren;
Ihr Hertz ist für dir sicher nicht.

Dafne

Die Götter pfleg ich hoch zu ehren:
Durch meine Pfeil vnd Bogen
Wird nur das Wild betrogen.
Du aber säumest mich
Mit langem stehen.

Apollo:

Vergönne mir, daß ich
Mag mit dir gehen.
Ich weiß die Thiere wol zu fällen:
Wir wollen eine Jagt
Mit grosser Lust anstellen
Die mir vnd dir behagt.

Dafne:

Es darff sich nichts zu mir gesellen
Als Pfeil vnd Bogen nur. Glück zu.

Apollo:

Ach, warte! warumb eylest du?
Erkenne doch, O schöne, wer dich liebet;
Ein Gott ists, der sich dir ergiebet,
Der dich begehrt, gieb deinem Glücke statt,
Nimb an den guten Rhat.
Ach fleuch, ach fleuch doch nicht!
Mein Hertze das zerbricht,
Vnd zwingt mich daß ich schneller eyle
Als diese meine Pfeile
Wann mir ein Wild auffstößt.
Du rennest, läuffst vnd gehst
Wohin du wilt so wil ich folgen können.
Wer eyfrig liebt dem kan kein Ding entrinnen.

Chor der Hirten:

Liebe wer sich selber haßt;
Aber wer sein gutes Leben
Will der freyen Ruh ergeben
Reißt sich von der argen Last;
Suchet für das süsse Leyden
Felder, Wild, Gepüsch vnd Heyden.

Ihm gefällt die Faulheit nicht
Die nicht als zum bösen wachet,
Die den trägen schwächer machet
Vnd der starcken Krafft zerbricht;

Die den Geist zeucht auff die Erden,
Vnd heißt Männer Kinder werden.

Seine Lust die er begehrt,
Die jhm kürtzet manche Stunde,
Sind berühmbte schnelle Hunde,
Vnd ein Ritterliches Pferdt;
Seine Gemüthe muß sich letzen
Mit dem Adelichen hetzen.

Wann der Reiff das Feldt betawt.
Vnd die Vögel mit dem singen
Vmb die Morgenröthe springen,
Sitzt er munter auff vnd schawt
Ob er mit den schnellen Winden
Kan ein schönes Stücke finden.

Also bringt die scharpffe Pein
Nimmer in sein grosses Hertze
Das von Wollust, Lieb vnd Schertze
Gantz will frey vnd sicher seyn,
Will nicht von den Frewden wissen
Die Gemüth vnd Leib muß büssen.

Flieht ingleichen diese Lust
Die doch nur den weichen Sinnen
So nichts Mannlichs vben können.
Soll bebandt seyn vnd bewust;
Die nur wie ein Schatten stehet,
Der bald wird vnd bald vergehet.

Der vierdte Act.

Cupido. Venus.

Cupido:

Was gilts ich habe dir den stoltzen Muth gebrochen
Der meine Macht
Sonst hat verlacht,
Vnd mich an dir gerochen?
So lernt jhr Götter nach der Zeit
Hier meines Köchers innen werden;
Vnd jhr, jhr sterblichen, erhebet weit vnd breit
Mein hohes Lob auff Erden.

Venus:

O süsser Sohn, was hastu doch gethan?
Was will diß frölich seyn vnd lachen?
Was ist es doch mein Kind sag an;
Daß ich mich auch kan lustig machen.

Cupido:

O Mutter laß mir einen Wagen
Von Gold vnd Edlen Steinen bawen:
Jetzt mag ich einen Krantz zum Sieges-Zeichen tragen;
Die Götter sollen heute schawen
Wie recht ich triumphiren kan
Der Gott so von der Himmels Bahn
Mit seiner Strahlen Krafft die gantze Welt durchscheint
Hat meines Bogens Rach empfunden,
Geht jetzt vnd weint,
Ist kranck an Liebes-Wunden.

Venus:

Kan ein Gott auch rühmen sich,
Daß er für dir frey sey blieben?
Sohn, Sohn, dencke wer bin ich,
Folgt doch deine Mutter dir,
Muß nach deinem Willen leben
Götter oben, Menschen hier.

Cupido:

Zwar trawrig hab ich dich gemacht,
Jedoch so hast du auch gelacht
Ich hab dich gar nie gesehen weinen
Wie Mars in deinen Armen lag
Eh' als der helle Tag
Verrätherisch den Glantz ließ auff euch scheinen.

Venus:

Ach schweig: Doch weissest du wie mir entfiel der Muth,
Vnd wie mein Antlitz ward als Blut.
Aber laß vns hier nicht stehen;
Es ist Zeit
Heim zu gehen
In das Hauß der Ewigkeit.

Chor der Hirten:

Kein schnelles Wild das in den Püschen lebt,
Dem Graß die Nahrung giebt,
Kein Vogel auch der vmb die Wolken schwebt,
Kein Fisch bleibt vnverliebt;
Nichts ist was wohnt auff Erden,
Wo Lufft vnd See durchstreicht,
Was ist vnd noch soll werden,
Das nicht der Liebe weicht.

Die Kräuter selbst so ohne Geist auff gehn
Sind Freund doch vnter sich;
Kein Element kan bey dem andern stehn,
O Amor, als durch dich:
Der Mensch ists der die Gaben
Deß liebens von sich streicht,
Vnd will ein Hertze haben
Das nicht der Liebe weicht.

Der eine stellt auff vngezähmtes Wild,
Der reyset Tag vnd Nacht,
Ein andrer hört wann die Trompet erschüllt
Vnd Fug zum kriegen macht,
Der schawet daß mit Schertze
Vnd Lust die Zeit verstreicht,
Damit er hab ein Hertze
Das nicht der Liebe weicht.

Doch wann vns kömpt des Leibes thewre Wahr
Der Augen Strahlen für,
Der weisse Halß, das Goldtgemengte Haar,
Der rothen Lippen Ziehr,
So muß man innen werden

Daß nichts sich jhnen gleicht.
Vnd kein Ding sey auff Erden
Das nicht der Liebe weicht.

Der Fünffte Act.

Apollo. Dafne.

Apollo:

Bleib, Nymfe, bleib, ich bin dein Feind ja nicht
Daß du so laufft mein Liecht,
Als wann ein armes Schaf vom Wolffe wird getrieben.
Mein folgen kömpt vom lieben.
Ach, Ach, daß für die grosse Brunst
Kein Kraut wächst auff der Erden!
Was hilfft mich jetzo meine Kunst
Durch welche sunst
Ein jeder heil kan werden.

Dafne:

O Vatter Peneus, nimb mich an,
Dein vnbesleckte Kind. O Vatter hilff doch mir,
Im Fall ein Fluß auch helffen kan.
Bedeck, O Erde mich; nimb zu dir meine Zier,
Verschling sie, oder laß sich meinen Leib verkehren
In etwas welches mich kan der gewalt erwehren.

Apollo:

Soll dann, jhr harten Rinden,
Die vnbesleckte Ziehr,
So Hertz vnd Sinn mir kundte binden,
In euch verdeckt seyn für vnd für?
Ihr Augen, die jhr mehr ein Quell als Augen seyt,
Bleibt an die Zweige hier gehefftet jederzeit.
Hier da ist das edle Hertze
So das meine mir zerbricht;
Hier ist mein der Sonnen Liecht,
Das die helle Tages-Kertze
Die Vertreiberin der Nacht,
Aller schwartz vnd tunckel macht.
Wiewol ich sonst vnsterblich bin,
Doch sterb ich jhrentwegen hin.
Ach Nymfe, die du dich
Hast eines Gottes Lieb erwehret,
Dardurch dein schöner Leichnam sich
In einem Lorbeerbaum verkehret,
Es widerfahr in Ewigkeit ja nicht,
Daß ich dein Lob nicht soll in Himmel mit mir führen.
Mit deinen Blättern will ich allzeyt, O mein Liecht,
Diß güldne Haar mir ziehren.

Diese meine Pflantze hier
Soll begrünt seyn für vnd für,
Soll in Kält vnd Hitze stehen,
Für dem Wetter frey vnd loß:
Donner, Blitz vnd harter Schloß
Soll bey dir fürüber gehen.

Die Regenten dieser Welt,
Vnd ein vnverzagter Heldt
Der sich Ritterlich geschlagen
Vnter seiner Feinde Schar,
Soll vmb sein sieghaftes Haar
Diese frische Zweige tragen.

Herd' vnd Hirten sollen dir
Lassen deine grüne Ziehr;
Hier soll frey von andern Dingen
Nymf vnd Göttin jhre Zeit
Lustig vnd in Frölichkeit,
O du edler Baum, verbringen.

Der Nymfen vnd Hirten Tantz vmb den Baum.

O Schöne Nymfe, frewe dich,
Dein Leib der vor besorget dich
Man würd jhn nicht verschonen,
Nach dem er Laub vnd Schatten giebt,
So wird der schöne Baum geliebt
Auch da wo Götter wohnen.

Kein Blitz ist der dein Kleid zerbricht,
Du achtest keinen Regen nicht.
Blühst stets mit grünen Haaren,
Legst nimmer von dir deine Ziehr,
Bekräntzest grosse Fürsten hier,
Vnd auch der Götter Scharen.

Nun wachse fort als wie du thust,
Geneuß mit Frewden deiner Lust,
Vnd deiner schönen Gaben.
Wir wollen, wo ja Amors Pfeil
Vns gleichfalls giebet vnser Theil,
Ihn auch in Ehren haben.

Vnd trügen wir dann Liebes Gunst,
Laß vnsrer Augen trewe Brunst
Der Liebsten Sinn durchdringen;
Laß vnsers guten Hertzens Pflicht
Wie Eyß das von der Sonnen bricht
Ihr hartes Hertze zwingen.

Wo aber es sich auch begiebt
Daß die von vns nicht wird geliebt
Die vns liebt je auff Erden,
So laß diß vnser Haar allhier
An stadt deß Lorbeerbaumes Zier
In Hew verwandelt werden.

Nun grüne fort, vnd mit dir auch
Der vberedle Rautenstrauch,
Der uns erhält das Leben;
Der Himmel laß jhn seine Frucht,
Die manches krancke Land jetzt sucht,
Von Zeit zu Zeiten geben.

Nim zu vnd wachſe für vnd für,
O Rautenſtrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böſe Luſt vnd Schmertzen ſtillt,
Für deſſen Krafft kein Gifft was gilt,
Vnd kan vns nicht durchziehen.

Nimb zu vnd wachſe für vnd für,
Vnd deine Zweyge neben dir,
Die alle Schönheit ziehret;
Von denen einer ſich jetzt gibt
Dem Löwen der jhn hertzlich liebt,
Vnd hin in Heſſen führet.

O ſchöner Frühling, frewe dich,
Der Blumen Luſt erhebe ſich,
Die Vögel müſſen ſingen:
Der Zweyg ſo dich, O Löw, ergetzt,
Den Venus in dein Land verſetzt,
Wird newe Zweyge bringen.

Wir ſehen ſchon wie nach der Zeit,
Wann Jupiter den harten Streit
Durch Teutſchland noch wird ſtillen,
Wir ſehen wie der Rauten Ziehr
Mit grüner Luſt wird für vnd für
Feldt, Berg vnd Thal erfüllen.

Inhalt.

Druck von Ph. J. Pfeiffer in Augsburg.

Schletterer, Hans Michel,

Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit

Augsburg 1863

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271174-1